

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española IV
(Bibliografía Española y Literatura Hispanoamericana)



**EL IMAGINARIO MÍSTICO EN LA POESÍA ANDINA : LA
IMAGEN NEGATIVA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Francisco Javier Pérez Navarro

Bajo la dirección del doctor:
Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Madrid, 2010

• ISBN: 978-84-693-8269-1

©Francisco Javier Pérez Navarro, 2010

El imaginario místico en la poesía andina.

La imagen negativa (1971-1981)



Frco. Javier Pérez Navarro

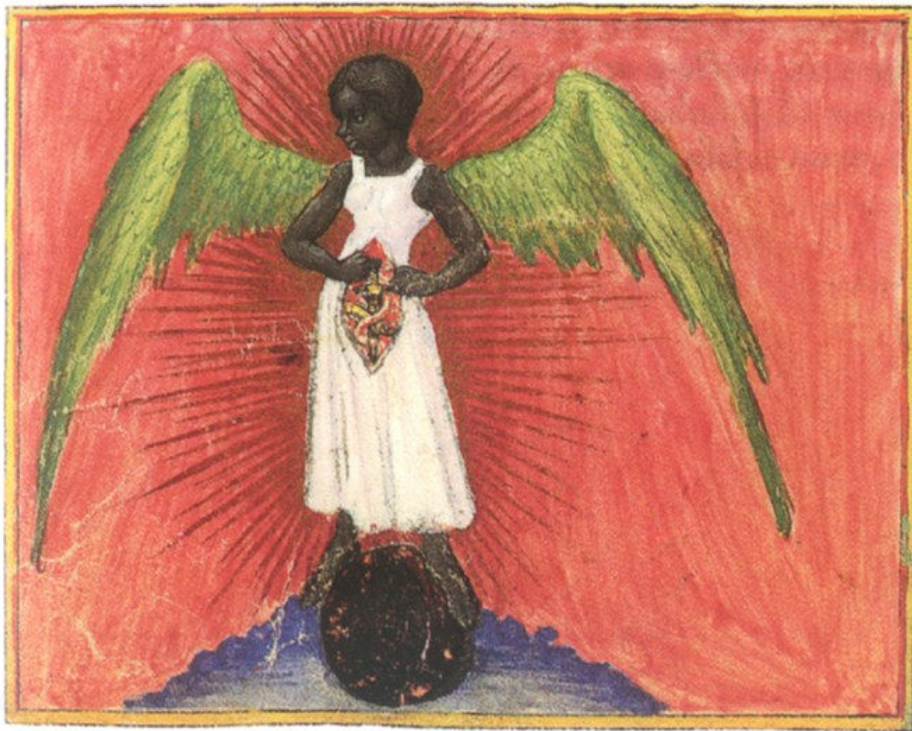
Directora: Dra. Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Departamento de Filología Española IV, Facultad de Filología,
Universidad Complutense de Madrid

A mis padres.
A mi hermano.
Gracias, Daniela.

«Desde luego que no es sabiduría la que guía a los poetas, sino ciertos movimiento de la naturaleza y un entusiasmo semejante al de los profetas y adivinos.»

Platón, *Apología de Sócrates*



«Los cabos que no podemos atar son el testimonio de lo trascendente»

Simone Weil, *La gravedad y la gracia*

Índice

TOMO I

	Pág.
0. Introducción	13
1. Metodología	17
1.1 Las estancias de la literatura.....	18
1.2 Las aproximaciones críticas	20
1.3 Las aproximaciones científicas a la imagen negativa.	24
1.3.1 Espacio	28
1.3.2 El símbolo como segundo fundamento de la imagen negativa.....	29
1.3.3 Un símbolo guía: Las dos Noches de René Guénon	31
1.4 Conclusiones metodológicas.....	34
1.6 Consideraciones acerca del tema de estudio	35
1.6 Hipótesis de trabajo	37
2. Las características de la imagen negativa	39
2.1 La identificación en el proceso intensivo.....	39
2.2 La univocidad no concreta	41
2.3 La percepción de la imagen negativa	42

2.4 Dos imágenes de un mismo tronco. La imagen negativa y la imagen melancólica	43
2.4.1 La imagen negativa	43
2.4.2 Situaciones propicias para la imagen negativa	50
2.4.2.1 Silencio	52
2.4.2.2 Noche	57
2.3.2.3 Muerte	60
2.4.2.4 Vacío	63
2.4.3 La diferencia entre los términos “negativa” y “melancólica”	70
2.4.4 La sobreexplotación de la imagen: causa melancólica	74
2.4.5 La imagen melancólica	79
2.4.6 Situaciones propicias para la imagen melancólica	84
2.4.6.1 El cliché	85
2.4.6.2 La ironía	89
2.4.6.3 El miedo	95
2.5 La imagen negativa y la espiritualidad	97
2.6 Ascesis espiritual e imagen negativa	100
2.6.1 La imagen negativa y lo comunicable	100
2.6.1.1 Un punto de dos líneas: lo sublime y la experiencia cumbre	100

2.6.1.2	¿Qué entendemos por mística tradicional?.....	103
2.6.1.3	Ascesis espiritual, poesía y religión.....	107
2.6.1.4	Ideas limítrofes a la lírica mística	110
2.6.1.5	Lo que no ve el ojo, pero encuentra. Mística y silencio	112
2.6.1.6	Un compañero para la lírica: la mística salvaje	119
2.6.2	El vacío común entre la lírica y la ascesis espiritual: la imagen negativa....	124
2.6.3	La poesía, una creación que despierta	125
2.6.4	Similitudes del lenguaje en la ascesis espiritual y en la imagen de la poesía mística	126
3.	La imagen negativa y melancólica en la literatura latinoamericana del siglo XX..	137
3.1	La oficina de patentes	137
3.1.1	De la imagen negativa modernista al umbral de la vanguardia	142
3.1.2	El inicio de la imagen melancólica en el corazón de la vanguardia.....	146
3.1.3	La deriva a la imagen negativa dentro de la vanguardia	153
3.2	Configuración general de la imagen negativa en la zona andina los años entre 1930 y 1970.....	159
3.2.1	Emilio Adolfo Westphalen: la transformación interna y el silencio disolvente	161
3.2.2	Xavier Abril: la muerte en lo material.....	166
3.2.3	Jorge Rojas: Justo antes de disolverse. A un paso de la imagen negativa ..	169

3.2.4 Miguel Ángel Zambrano: sin centro disperso. Muchas muertes, la muerte	177
3.2.5 Javier Heraud: omnipresente ojo interior	181
3.2.6 Jorge Carrera Andrade: el vacío común a todas las cosas.....	188
3.2.7 Jorge Eielson: la derivación de la imagen negativa. Lo inimaginable se llevó lo inefable	195
3.2.8 Sebastián Salazar Bondy: lo negativo de baja intensidad. La melancolía bajo la confianza	200
3.2.9 Jorge Gaitán-Durán: donde la palabra adquiere profundidad	204
3.2.10 Carlos Obregón: el espíritu apofático. Pura imagen negativa	211
3.2.11 Aurelio Arturo: recupera la fundación interior.....	215
3.3 Poetas de canónicos la imagen melancólica de los años setenta.	220
3.3.1 Álvaro Mutis: la memoria	222
3.3.2 Carlos Germán Belli: la mente	234
3.3.3 Javier Sologuren: la emoción	247
4. La imagen negativa en la poesía andina de 1971-1981	257
4.1 La teoría de la imagen negativa y su relación con la teoría vanguardista.....	257
4.2 Los poetas que cristalizan la imagen negativa en los años setenta	259
4.2.1 La dispersión del “grupo”	260
4.2.2 Tres raíces literarias de los poetas de los años setenta	262

4.2.2.1 Quessep y la tradición poética	263
4.2.2.2 Américo Ferrari y su diálogo con la poética de la inmensidad.....	268
4.2.2.3 José Manuel Arango: el cuerpo y la noche	273
4.2.2.4 Efraín Jara Idrovo y la conciencia metafísica	278
4.2.2.5 Juan Ojeda y el horizonte esperanzado	283
4.2.2.6 Jaime Saenz y el prosaísmo profundo.....	289
4.2.2.7 Blanca Varela y la poética	294
4.3 Las imágenes negativas en los poetas andinos de los años setenta	300
4.3.1 La diferencia como distintivo de la imagen negativa	300
4.3.2 La noche: los cuerpos de oscuridad.....	303
4.3.3 La muerte o el espacio que deja la vida.....	321
4.3.4 Vacío y silencio: de dónde y a dónde.....	370
4.3.4.2 Silencio para mover los ojos	390
5. Conclusiones	399
Bibliografía	415
LIBROS DE POESÍA PUBLICADOS POR LOS “AUTORES NOMINALES” EN LOS AÑOS SETENTA Y BIBLIOGRAFÍA HASTA LA FECHA:	415
POESÍA CITADA:	425
POESÍA ANDINA EN ALGUNAS ANTOLOGÍAS:	429

SOBRE POESÍA Y POESÍA MÍSTICA:.....	434
SOBRE MÍSTICA, MÍSTICA Y LITERATURA, TEXTOS SAGRADOS Y MÍSTICOS:	443
RELIGIÓN, MITOLOGÍA, SIMBOLISMO, IMAGINARIO:	447
OTRAS OBRAS CITADAS Y FUENTES SECUNDARIAS:	450

TOMO II

Antología de poesía.....	455
Américo Ferrari	459
Blanca Varela	475
Efraín Jara Idrovo	483
Giovanni Quessep	502
Jaime Saenz	521
José Manuel Arango	532
Juan Ojeda	543

0. Introducción

El motivo del presente estudio se fundamenta en una necesidad personal para ordenar, entender y profundizar la poesía. La idea del poema en sí mismo y desde sí mismo, orientado como un hecho humano, profundamente necesario a lo largo del tiempo y la cultura, que ha tocado siempre al hombre pese a sus formas y costumbres. Intentar llegar a un lugar íntimo de lectura y desde el que ofrecer un espacio común de creación, estudiando con fidelidad los autores elegidos. El centro de elección no es tan casual como un gusto, pero sí es orientado por una intuición y una aspiración a concretar un pulso estético que vibra por debajo de las formas de todos los poetas elegidos. La elección de un tiempo y de un lugar son imprescindibles para poder sistematizar el conocimiento, hacerlo concepto y aislarlo en ejemplos concretos. Con esa intención he elegido la zona andina que unifica las fronteras de cuatro países: Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. Un período: los años que van de 1971 a 1981. Y un idioma: el español. Una vez seleccionados estos parámetros empecé a buscar poetas con esa vibración especial que aún no tenía nombre. Seleccioné textos, no antologías, que consulté cuantas pude. También libros de autores que no aparecían en dichas antologías, referencias de periódicos y revistas de la época, reseñas... Tanto autores consagrados como diletantes casuales. Intenté leerlos con la máxima justicia, es decir, dándoles a cada uno su espacio. Sin duda lamento no haber podido leer todos los poemas publicados en aquellos años, sin embargo sí que estoy seguro que han aparecido auténticas joyas labradas en ese período de tiempo. Con esa ilusión, empecé a elegir autores.

¿Por qué sólo unos autores? Porque es un marco representativo mucho más fácil de manejar para el lector, que un “paisaje” general de la época, lleno de referencias cruzadas, versos citados de unos a otros, de fuentes comunes o evocaciones sospechosamente similares, pese a la lejanía. Es más profundo elegir algunos autores y de ellos exponer qué, en su igualdad, es disímil, y de sus diferencias, qué puede entenderse a través del mismo punto de vista. Con esa selección personal, que ha seguido patrones estéticos, meritorios y académicos, he elegido siete autores centrales y más de una docena de autores de apoyo. Estos son la destilación de una lista inmensa, de un momento riquísimo (tanto por cantidad como por madurez de sus productos) en la producción poética de la zona andina.

¿Por qué sólo unos poemas? El análisis intensivo de los temas de dichos poetas podía desviar la intención de elegir un marco temporal. Es decir, he elegido describir qué se hacía y cómo se hacía, en un sentido estético profundo, fuera de las corrientes literarias predominantes. Elegir así, unos poemas, permite centrarnos en una creación concreta que se impone en común, frente a la subjetividad que puede acabar siendo hermética, entre autores si uno focaliza más en las diferencias que en las similitudes. Todos estos autores están conectados, quizá no vitalmente, pero sí a través de la escritura. Todos los poemas que cristalizan esa misma vibración son la forma de un mismo sentir que ha traducido una época y un espacio. El poeta, en este plano de análisis, pone en contacto lo eterno y lo interno. Lo temporal y lo nonato. Pero no todos tienen este mismo punto de vista.

Si Platón condenó a los poetas por falsarios y por incitar a los ciudadanos a continuar haciendo caso de las sombras, ¿qué opinaría de los críticos académicos? ¿y de los críticos que estudiamos la poesía? Platón respondería con otra pregunta. Ese sería el principio de un viaje a lo desconocido hasta ese momento. Una tensión con lo desconocido que aprendió de Sócrates y a la que continuamos invocando para construir nuestras teorías científicas, las nuevas disciplinas humanísticas y los versos, quizá los más nuevos y los más viejos simultáneamente. Pero ¿y el crítico? El crítico posee ciertas características que le hacen parecer lejos de esta incertidumbre, como son la imparcialidad, la búsqueda del interés común y, casi siempre, un trabajo por el que pareciera que nunca se le recompensará el esfuerzo que invirtió. Esas y pocas más, son un puñado de certezas que nada pueden hacer con el campo de desconocimiento que

crece a su paso. El crítico, como un bracero, parece recoger lo que otros sembraron como si fuese espontáneo. Pero lo hace para “conocer”, para intentar mostrar, para organizar las “fincas” del mismo campo que va poblándose o menguando. Es, también, una persona que habita en las sombras, se nutre de ellas y si es fiel a su material de trabajo, reconocerá que su propio material de trabajo, la literatura, es un objeto de estudio que presenta caras desconocidas por definición.

¿Por qué me ha interesado hacerlo? Por ahondar en ese sentido de lo desconocido, acaso. Quizá por la misma reverberación que produce en uno la poesía y la vivencia que de ello se extrae. ¿Por qué esa zona en concreto? Creo que merece la pena estudiar lo que no se conoce y más todavía, explicar lo poco que se ha encontrado. No es mi intención sugerir un canon cerrado. Ni mucho menos. Este espacio desconocido, demasiado acotado quizá en este estudio, todavía es extenso, extensísimo. Si he podido realizarlo en un sentido legible es gracias a la ayuda sin condiciones de Rocío Oviedo Pérez de Tudela. Ella me ha animado en este trabajo a buscar nuevos interrogantes, otras formas de acercarnos a nuestro acervo cultural, de respetar a quienes vinieron antes de nosotros y adquirir lo que ellos mismos nos han ofrecido con su esfuerzo, con su palabra.

1. Metodología

La metodología para el estudio de la imagen negativa ha levantado más preguntas que respuestas. Las preguntas se han hecho tan apremiantes que el mismo objeto de estudio es una respuesta del método científico aplicado a una serie de autores concretos de una época y lugar determinados. En un estudio que no se adjunta en estas páginas porque desviaría el tema del que trata, se ha podido comprobar que la misma cristalización de la imagen negativa en los años setenta ha sido una continuadora de la tradición lírica que hunde sus raíces en un imaginario antiquísimo.

El encuentro con la imagen negativa particular de la zona andina comenzó con el muestreo de la poesía hispanoamericana. Una selección, donde, mezclada con el interés personal, el rigor científico y una gran carga de intuición acabó asomando una lista profusa de autores relevantes. De ellos había una serie, un círculo que parecían tocarse, pero no por los caminos de la crítica o las evidencias retóricas. Había algo que los unía entre sí y los separaba, curiosamente, de quienes compartían los rasgos más prestigiosos para la academia tradicional: nacionalidad, generación, orientación política, género. Después de conseguir aislar un elemento preciso de este cuerpo cultural lírico, comprobar cómo se comportaba y descubrir que este tenía tanto una genealogía como un desarrollo concreto animó y bastante, a la escritura de esta tesis. Sin embargo carecer de autores teóricos ha ocasionado las carencias estructurales y cierta definición de términos que se propone en esta tesis. Para poder intentar ver cómo construyo el punto de vista teórico, de manera general, describiré la intuición general del comportamiento artístico, cómo ha sido encarada esta misma por el cuerpo de teóricos literarios y, también, cómo otras disciplinas pueden complementarse con los intereses de esta tesis.

1.1 Las estancias de la literatura

No vamos aquí a demostrar ni diseccionar los elementos teóricos. Bastará con señalar la intuición que ha hecho posible incorporar la idea de “imagen negativa” dentro del marco académico. Esta intuición parte de la composición, tanto de la creación artística, como de los elementos que componen la recepción del mismo. Este punto de vista es compartido por poetas y filósofos. Para ellos pareciera que la literatura está dividida. Ya sean dos o cientos de partes, siempre hay una que habla de lo desconocido, o es imposible de entender o es relativa a lo ignorado.

Dos literaturas – Una dice lo que cada uno sabe, y quiere describirlo. La otra intenta hablarme de lo que ignoro.¹

Y en el siglo XX esta misma sustancia la comparten, quizá con mayor profusión, los pintores:

La búsqueda de un mejor entendimiento entre el hombre y el mundo no tiene pues nada que ver con los retornos al clasicismo que, en los últimos años, han propugnado no pocos arquitectos, escultores, pintores, diseñadores o escritores, y hasta banqueros y políticos. [...] De lo que se trata es de impulsar nuevos valores, o de aprovechar los antiguos, pero siempre en función de la nueva situación creada por el estado de los conocimientos más avanzados. [...] Son estos saltos al vacío lo que la sociedad necesita para salir de las aguas estancadas en que se encuentra. Esa sacudida que el mejor arte de nuestro siglo conoce muy

¹ Pág. 465, Valéry, Paul, *Cuadernos (1894-1945)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

bien, a pesar de las confusiones que continuamente se siembran para hacerle perder virulencia o disimular su importancia.²

O escultores.

Trabajo para saber; valoro más el conocer que el conocimiento. Creo que debo aventurarme en hacer lo que no sé hacer. Buscar, visualizar donde no veo, anhelar reconocer lo que no puedo discernir.³

Todos hablan de lo “desconocido” o escriben dentro de la arenga sobre “destruir” y después realizar la obra dentro de la destrucción. La destrucción es un fundamento básico del arte, tanto para sus interventores, como para los filósofos de la contemporaneidad.

En el límite extremo de su destino, cuando todos los dioses abisman en el crepúsculo de su risa, el arte es solamente una negación que se niega a sí misma, una nada que se autoaniquila.⁴

Esta destrucción es, siempre, un acto de fundación, un paso adelante dentro de un límite, de una marca que todos respetan porque están construyendo dentro de la ruina. Una escultura o un poema no son objetos que sirvan para “derrumbar” las ideas que los precedieron. No es esa su utilidad o su fin. Estos objetos pueden servir en ello, pero por lo general lo que hacen es fundar un espacio, canalizar una conciencia. ¿Por qué no existe entonces una crítica que se haya dedicado a centrarse, particularmente, de la canalización más constante en la vida que es la escritura sobre el vacío?

² Págs. 244 y 245, Tàpies, Antoni, *En blanco y negro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.

³ Pág. 47, Chillida, Eduardo, *Escritos*, Madrid, *La fábrica*, 2005.

⁴ Pág. 94, Agamben, Giorgio, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Áltera, 2005.

1.2 Las aproximaciones críticas

El crítico literario cuya teoría parece más cercana a intentar elaborar la imagen negativa es la de **Harold Bloom**. Su pensamiento central de la escritura se basa en una “angustia” de la influencia⁵. En esta angustia tiene que colarse siempre el olvido. Olvidar lo que dijo Shakespeare para que Milton pudiese llegar a su *Paraíso perdido*⁶. Este punto de encuentro no ha de ser una relación fortuita. Bloom desarrolla así su teoría como una línea de fuerzas casi biológicamente necesarias para la expresión literaria y, sobre todo, la expresión “genial”. Él dice que los autores “sucumben”, mueren y que el rescate de los antiguos no tiene nada que ver con una revalorización⁷, sino con un marco que ha descubierto la reinterpretación. Sin embargo esto no resuelve los procesos de escritura parcial, de escritura menos “genial” de los que también la angustia de la influencia hace mella y, sin embargo, alimentan las capacidades de los “genios”. El término de “revalorización” dentro de los propios genios, dentro de las posibles lecturas del *Quijote* o de la obra de Corín Tellado tienen más que ver con el espacio que deja en sí para que el lector sea un precursor de su estética, que la lucha de esta obra con otras anteriores que es muy posible que el lector desconozca.

El canon es, por lo tanto, un espacio del lector, y la jerarquización académica es una estructura de lectores que presenta una fachada no uniforme, pero sí sucintamente similar. En última instancia, la lista de textos del canon académico conserva un prestigio y sirve como orientación a los lectores individuales. Aún todo esto, el juicio estético siempre es una cuestión irreductiblemente personal y sólo invadida por el exterior según los prejuicios estéticos que, como mucho, pueden acallar ciertos gustos personales que se declararán “viciosos”. Una vez más, lo oculto, lo escondido es una parte fundamental de la creación integral de un canon y la creación de esta lista de “los mejores” no es más

⁵ Esta angustia describe la presión que sufre por parte del canon preestablecido o asumido, un autor concreto y cómo este autor adapta esta presión creativamente como acicate para la escritura. En este proceso, para Bloom, ocurre siempre una malinterpretación concreta de un texto y de los precursores. Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973

⁶ Pág. 47, Bloom, Harold, *Poesía y represión*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

⁷ Así lo dirá de Blake en Págs. 51-80 “Blake y el Revisionismo”, Bloom, Harold, *Poesía y represión*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

que una parte culminante del género que es la crítica literaria. En el centro mismo del canon aparece lo oculto, lo sumergido y parece que siempre estará presente. Sin embargo no parece que pueda reconocerse abiertamente. Esta idea socava ciertos juicios preestablecidos por el canon literario y su capacidad de desplazamiento de unos modelos de escritura a favor de otros. Ante este comportamiento la imagen negativa siempre se ha comportado de una manera limítrofe, estando al borde de lo canónico y sin poder asegurarse que haya caído de un lado o del otro de la lista.

Pero en este trabajo no se pretende concretar un sistema de exégesis literaria que resuelva el acercamiento al material de trabajo, sino que esta exégesis es un medio para llegar a iluminar una serie de elementos que hasta ahora permanecían velados en la práctica de la crítica literaria. Bloom reconoce que es central en la creación literaria un salto hacia el vacío por parte del autor. Y eso nos resulta esencial. Aunque para él ese vacío es “lo desconocido” por omisión. El “vacío” sobre el que salta el autor para poder escribir es un olvido, lo que vendremos definiendo como imagen melancólica. La pulsión de la escritura de la que parte todo creador es tan distinta, en cuanto a individual, que no permite una estructuración del canon en un sentido tradicional. Sin embargo Bloom consigue conjugar estructura del canon tradicional y esta pulsión de escritura, supeditándola al formato que exige la apariencia académica⁸. En el caso de esta creación de Bloom nos encontramos ante un límite que nos sirve de orientación. Un límite crítico (por ejemplo, el centro del canon, para Bloom es la representación de un límite creativo que se centra en la genialidad) ha de ser estudiado en los autores que son “límites” dentro de las distintas formas de clasificación canónica, como por ejemplo, los límites genéricos, generacionales, nacionales... Los “límites” que proponemos como lectura en esta tesis no corresponden al centro de un argumento canónico, sino a distintos puntos tangentes de tres preguntas: el “cómo”, el “cuándo” y el “dónde”. También, para construir los límites del mismo espacio canónico se pregunta por los autores que limitan en el “por qué” y los del “para quién”... y así indefinidamente. El resultado es un campo de acción que limitó concretamente nuestra búsqueda.

Críticamente se tuvo que acotar el cómo a los límites de la poesía. La lírica, como representación más intensa de lo que hoy se considera literatura parece un estudio

⁸ Ver Bloom, Harold, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1997 o, Bloom, Harold, *Genios: un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Anagrama, Barcelona, 2005.

central de cómo se aprovecha lúcidamente la imagen que sugiere la palabra. El resto de elecciones sobre cómo encarar las preguntas que no corresponden estrictamente a un carácter literario (“dónde”, “quién”, “cuándo”, “por qué”...) se han hecho a través de cortes transversales de la tradición crítica. Por ejemplo he preferido no centrarme en una generación concreta, sino en elegir una década, entre 1971 y 1981, que concretase todo lo publicado en estas fechas para que el estudio fuese, otra vez, más amplio en el sentido de encontrar esas personas que forman bordes o elementos no establecidos dentro de una tradición concreta. Del mismo modo no he concretado una selección nacional, más allá de la selección de obras escritas en español, aunque he limitado la búsqueda a una zona concreta.

Recogiendo el espíritu de **Siebenmann** que en su clasificación de autores latinoamericanos incluye a los brasileños en este trabajo se partirá de una división del continente latinoamericano en regiones con un carácter geográfico y no nacional o estatal. Esta forma de entender el continente por áreas permite que este trabajo se pueda ampliar a través de otros estudios, de tal modo que se pueda continuar la búsqueda de la imagen negativa o la imagen melancólica. Las zonas están muy bien delimitadas por Siebenmann:

Por ello conviene distinguir en el conjunto continental las siguientes seis subregiones de cierta homogeneidad: México y Centroamérica; el Caribe con sus litorales; la zona andina; el Cono Sur; el Brasil, y finalmente el espacio centrocontinental con Paraguay y la Amazonia.⁹

Y para los países andinos elige a los cuatro que aquí hemos seleccionado para nuestro estudio: Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. Y se ha elegido los años setenta siguiendo el criterio de un autor que a comienzos de de aquella década veía en el

⁹ Pág 15 y 16, Siebenmann, Gustav, *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil*, Madrid, Gredos, 1997. A este comentario añade que esta división fue propuesta por Sandner/Steger en 1973 y adoptada por la antología de Losada en 1980. A estas, propondríamos unir la parte central de la amazonia y Paraguay a Brasil. También añadiríamos España y la literatura en español de Estados Unidos en un grupo aparte.

movimiento de la poesía europea: “*el paso en poesía y arte de un postsimbolismo humanista a lo que llamaré, a falta de otro nombre, el arte combinatorio*”¹⁰. Lo que para él era una mezcla de tres conceptos (simbolismo, humanismo y reforma) en la poesía, los tres inalcanzados por completo, se convierten en una unidad que sirve como mezcla y base, siempre mezcla también en la poesía latinoamericana. La poesía de estos años, no sólo en Europa, sino, como se demostrará, en la zona andina, tiene un fuerte carácter de combinación con otras disciplinas y en este trabajo se intenta registrar parte de las que se descubren como herramientas para ese salto al vacío. Así analizando la imagen negativa no sólo estamos hablando de un elemento que críticamente ha permanecido parcialmente desconocido, sino que, como resolución a contemplar la literatura desde otro punto de vista, vuelve a plantear problemas y cuestiones que las crítica literaria ya había planteado.

Por lo tanto, el resto de preguntas como el “para quién”, son las más dispersas. Este trabajo no se centra en responderlas profundamente. He procurado evitar los autores que tuviesen una lírica con un “para quién” rígidamente marcado, como los autores de línea epigonal o los que hacían uso de un panfleto político, de género o religioso. Estos pertenecen a núcleos de entidades académicas y, por lo tanto, a retóricas pre-establecidas o, como mucho, aspirantes malogrados a establecer la suya propia. No son, por consiguiente, poetas del límite que se sirven, como hemos indicado, de ese olvido de la angustia de la influencia de la que hablaba Bloom. El panfleto o la “poesía comprometida” es la continuación de “una poesía del hombre dividido” como lo llamará el poeta **Roberto Juarroz**¹¹. Esta poesía corresponde a una división del texto sobre las capacidades del hombre. Lo que denuncia Juarroz es la parcialidad que se le da al trato de lo humano en esos poemas que lleva a reusar modelos retóricos para ajar los propios recursos poéticos.

No tanto para definir la idea de imagen negativa, sino para identificar a qué me refiero cuando hablo de imagen, hay que hacer referencia obligada a los estudios críticos de **Gilbert Durand** acerca del imaginario. Comparto con él el fundamento de su estudio en el ser humano que se forja con y a través de su facultad de construir el

¹⁰ Pág. 241, Segovia, Tomás, *Ensayos I*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

¹¹ «Claro que habrá siempre una poesía del hombre dividido (*sentimental o social o panfletaria o ideológica, a producto del desahogo o la proclama, abusando casi siempre de lo reiterativo, lo discursivo y lo retórico*)» Pág. 22, Juarroz, Roberto, *Poesía y realidad*, Valencia, Pre-textos, 2000.

símbolo. El espacio que se cede cotidianamente a los mitos es de una intimidad inefable, de una energía y una continuidad que otorgan la mayor parte de las cualidades culturales y de relaciones humanas. Tanto él, como su maestro, **Gaston Bachelard**, son los fundamentos en los que este trabajo ha intentado mirar a la literatura como un objeto permeable entre las distintas disciplinas humanas y que se construye y destruye en una intensa relación entre las actividades y conocimientos cotidianos. Entre ellos dos como guías no es difícil afirmar que la literatura es un espacio fagocitador de la experiencia ya que la lectura de poesía es existencia. Tanto en su momento de creación como en el de vivencia. Como se puede comprobar en la imagen negativa, esta cubre los campos donde sólo llega la experiencia, aunque, debido a su margen, lenguaje y ascesis espiritual parecen enfrentados en la práctica. Así se intenta, con la imagen, alcanzar ese paso más allá donde no hay imagen. Es la contracara de la temida exterminación de la imaginación por la abundancia de la imagen, por la frivolidad cotidiana. Los poetas que cristalizan la imagen negativa en los años setenta responden, de manera directa, a las cuestiones que Bachelard y Durand lanzaban acerca de la creación imaginativa, los espacios íntimos y sus límites. Para una clasificación general de la imagen utilizaré las notas dadas por **Jean Baudrillard**.

1.3 Las aproximaciones científicas a la imagen negativa.

Uno de los desarrollos científicos del siglo XX más trascendente en el ámbito de la crítica y la interpretación subjetiva de textos es el que hunde sus orígenes en el psicoanálisis y las ramas que de él se escinden. El hecho fundamental de que Freud pusiera el acento en que el hombre no percibe ni controla gran parte de sus actos cotidianos, impone que este espacio de lo “desconocido” es un regente bastante amplio de la vida cotidiana. Sin embargo, por una cuestión práctica, este desconocido pierde peso en los epígonos psicoanalistas que desarrollan un gran trabajo en el que es cualificar, medir y ponderar el *yo*. Sólo algunos casos notables (Reich, Jung, Adler...)

buscan una investigación más profunda de las herramientas psicoanalíticas. Ese “olvido” del que habla Bloom puede enlazarse con el inconsciente que origina el movimiento psicoanalítico.

Es sintomático que el comienzo del psicoanálisis en **Freud** y **Jung**. Sus investigaciones comienzan por los caminos donde existe el olvido. El olvido de poner un sello en una carta y luego remitirla fue el que dio pie a Freud para comprender el mecanismo que se escondía detrás de la histeria¹². Jung, en su método de asociación de palabras destaca, sobre todo, lo que el paciente no dice¹³. Es en esa investigación sobre la que se diagnosticará. Jung, desarrollará luego un gran espacio teórico cercano a los estudios comparados de religiones, filosofías, sociologías, mitologías... Este vasto archivo documental intenta crear un patrón que sea “férreo” dentro del espacio desconocido, como una malla prefigurada de la noche sobre la que se cae una y otra vez. Como el patrón que se nos oculta en la creatividad cuando esta parece traer los elementos de “más lejos”. En este punto el interés de Jung por estos mecanismos orientó a un estudio que describió gran parte de los símbolos sagrados.

Los estudios más populares de **Marc Augé** nos hablan de un espacio que no pertenece a nadie. Él lo llama “no-lugar”. Esta es una respuesta a una serie de cualidades que se están intensificando en el sujeto del mundo de los servicios. Este hombre parece sentirse cada día más solo, con más información, saber menos, poseer una historia más intensa, pero recordar peor. Estos espacios, o “no-lugares” suponen un primer paso de negación, pero son espacios concretos, materiales. Suponen aeropuertos, autopistas, supermercados¹⁴... No nos servía del todo para la creación de un espacio lírico, que se caracteriza exactamente por negar el espacio que existe en otra parte, que se construye constantemente. Pero Marc Augé funda una primera piedra en la que parece poder identificarse un espacio más intensamente moderno donde este desconocimiento y una matizada capacidad de intercambio de los sujetos es primordial. Hay un vacío que se ha construido en la realidad, un lugar que socava nuestra integridad como individuo aislado. Él señala que nuestra propia furia aislante se está volviendo

¹² Págs. 76 y ss, “historiales clínicos”, Freud, Sigmund y Josef Breuer, *Obras completas. Estudios sobre la histeria: (1893-95)*, Vol. 2, Buenos Aires, Amorrortu, 1997.

¹³ Se puede consultar el método de asociación de palabras publicado por Jung, como “The association Method”, págs. 219-269 *American Journal of Psychology*, 31, aquí, <http://psychclassics.yorku.ca/Jung/Association/> Última revisión, 7/05/2009.

¹⁴ Augé, Marc, *Los "no lugares": espacios del anonimato: una antropología de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993.

contra nosotros y esto es un conocimiento muy preciado para contextualizar gran parte de las imágenes líricas.

Otro de los filósofos más llamativos que adaptan esta teoría del vacío como central para un análisis de corte sociológico es **Lipovetsky**¹⁵, del que trata la teoría de este vacío como una negatividad intrínseca, siendo algo muy distinto a lo que la experiencia artística parecía ofrecer en común. Por lo tanto ese término de “vacío” permanece negado, ya que para él está más cercano a una “ausencia” sistemática, a una pérdida y lo vincula directamente con el narcisismo, que supuso para Freud uno de los casos en los que nada podía hacer para “curar” a la persona. Hasta cierto punto Lipovetsky transmite ese estado de desahucio de lo que él llama “sociedad moderna” que, para él se desarrolla sobre todo a partir de los años 80 y en Europa, invalidando así por tres límites su compatibilidad con la nuestra. 1) Se estudian los textos publicados en los años anteriores a los años 80 2) Son eminentemente americanos, aunque tengan una estrecha relación, en muchos casos, con Europa 3) y lo más importante, se analiza una imagen, un *tropos* retórico que nunca puede dejar de ser nombrado indebidamente. En Lipovetsky se puede leer, en su teoría una forma “debida” de comportamiento o vivencia. En este trabajo no nos podemos permitir entrar a deliberar “cómo” escribir para ser un “genio” o construir una gran obra. Así que las ideas del teórico francés se alejaban bastante del interés de este estudio.

Agamben es, en realidad, uno de los máximos artífices de herramientas de estudio literario aunque sus bases sean tan variadas como el derecho, las religiones, la filosofía. Es en este entramado donde encontramos un soporte seguro y es a través de él y de sus incursiones en lo indecible en literatura¹⁶ donde he podido utilizar el término “imagen negativa” apoyada en un contexto filosófico. También, para conseguir entender la temporalidad que se desarrolla en estos autores he podido vislumbrarlo a partir de las concepciones de **Lévinas** y al tratar sobre las condiciones de los casos extremos, no sólo algunos teólogos cristianos (en especial el **Maestro Eckhart**), sino también un teórico contemporáneo como es **Jankélévitch**.

¹⁵ Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2007.

¹⁶ Agamben, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia, Pre-textos, 2003.

Aunque, como después se explicará, el origen de este término procede de la tradición de las místicas religiosas. Son estas las que se adecúan más certeramente al estudio que se desarrolla en estas líneas. La ascesis espiritual, por definición, ha resultado ser un encuentro donde primaba el redescubrimiento de lo conocido-deseado que volvía a presentarse siempre de una forma desconocida. También suponía, en todos los casos, una vivencia fuera de los límites del lenguaje. Además, el estudio de los conceptos místicos se ha hecho, casi siempre, partiendo de los textos que sentaron precedentes. Muchos de ellos, quizá los más famosos para la cultura española, sean de poetas. Lo que ligaba, todavía más los lazos de influencia entre unas expresiones y otras.

El problema que se presentaba como principal era la unión entre las experiencias cumbres de una religión establecida a las creaciones poéticas esporádicas. Ahora bien, para Agamben esta dificultad estaba minimizada y no aparecía registrada en ninguno de sus escritos traducidos al español por ahora. Sin embargo, investigando, empezaron a aparecer autores que contaban experiencias cumbre, muy cercanas a la ascesis espiritual, muchas de ellas relatadas por los autores de este estudio. La teoría de **Michell Hulin** que incluye el término “mística salvaje”¹⁷ a una especie de ascesis espiritual esporádica, casi pariente de la autogénesis, dio la clave para poder indicar que es posible una ascesis espiritual que no perteneciese a las grandes confesiones religiosas y se pudiesen encontrar de manera individual. Con él construyo la teoría de que se pueden enraizar a un autor como si fuese un místico sin religión. Así que se puede tener una creencia en un ser trascendente sin formar parte de una confesión concreta.

Pero la respuesta de estas condiciones no es en una mirada a la modernidad, sino a la tradición. Metafísicos, filósofos y “re-constructores” del espacio tradicional como **Ananda Coomaraswamy** o **René Guénon** son fundamentales para entender la concepción religiosa y la profundidad de la imagen negativa. Su obra dedica apartados a la simbología tradicional intentan explicarla como una construcción textual del cosmos, no sólo entendido como un espacio esférico y material, sino como una partición de tres mundos¹⁸. Este espacio de división es algo más que el espacio material y es el que

¹⁷ Hulin, Michell, *La mystique sauvage*, Paris, PUF, 1993.

¹⁸ El psíquico, el material y el espiritual. Esto se puede leer en varios de sus ensayos, como por ejemplo, el artículo que analizaré de Guénon “las dos noches” o en el cap. IV, “Notas sobre el katha Upanishad” Coomaraswamy, Ananda K, *Sobre la traducción*, Madrid, Ignitius, 2007.

fundamenta la existencia de la imagen negativa ya que esta no es más que el reflejo de un estado “ajeno” al de la correspondencia materialista.

1.3.1 Espacio

El vacío es una respuesta de estos autores a un constante indagar en la materia. El vacío, la noche, el silencio, la muerte... los caminos de la negatividad cristaliza son, por su carácter de conciliación de los contrarios, la expresión de unas necesidades simultáneas y contrapuestas que se viven con más intensidad lírica desde los años setenta. El declive de una Utopía (como fue el caso de Cuba), el resurgimiento de otra y su violenta censura en Chile... no explican por sí mismas el desgaste de la vivencia de una exposición “exterior” de la imagen. Y no lo hacen porque en los setenta cientos de poetas se dedican a emborronar cuadrículas con textos que se imponían sobre la utopía europea de las “vanguardias artísticas”. Ellos se encargan, por lo tanto, de un espacio interior en el que aparece integrado también las “fuerzas exteriores” así como las intuiciones más casuales.

El espacio exterior está acotado, generacionalmente, por un grupo de neo-vanguardistas, que no excluyen de sus filas a los que cristalizan la imagen negativa, pero que, en la práctica, no comparten “territorio lírico”. La mirada poética de los años setenta se convierte en una mirada hacia la desarticulación. Bien a la desarticulación de los patrones formales o de las identidades. Este segundo espacio que se investiga es el elemento de la investigación espacial de la imagen negativa. No obstante ha sido necesario buscar un tercer espacio más allá de la psique surrealista y el materialismo moderno que, en muchos casos, aflora con el símbolo.

1.3.2 El símbolo como segundo fundamento de la imagen negativa

El uso consciente y profundo del símbolo es el intento irracional de saltar por encima de las convenciones valiéndonos de las raíces y semillas tradicionales e intentando asimilarlas. Esto es, ni más ni menos, que un ejemplo de viaje a las profundidades que sólo se puede realizar (o contar) a través de la revitalización del símbolo.

Acaso desmitificar el símbolo y remitificarlo al mismo tiempo sea, precisamente, extraer en primer lugar, de las contingencias de la biografía y de la historia, la intención simbolista de trascender la historia. [...] La duplicidad, la equivocidad del símbolo (a la cual correspondía la dualidad de las hermenéuticas) precisa y activa más su sentido primero de mensajero de la trascendencia en el mundo de la encarnación y la muerte. [...] la imaginación simbólica tiene la escandalosa función general de *negar éticamente lo negativo*.¹⁹

Así es imposible acabar con la parte oscura, lo oculto de una negatividad, ya que estos poetas se encargan de caminar y construir sobre los elementos que la atención positivista o cotidiana es incapaz de tratar y que ellos mismos, debido a sus características, no pueden tratar como centralidad. Como una analogía a lo cotidiano ninguno de estos poetas poseen cualidades de centralidad en cuanto a elementos generacionales u organizaciones sociales.

La imagen simbólica en ellos es crucial para conseguir estructurar la función de lo expresado en las profundidades. Lo que no se puede gestar de manera directa necesita circunloquios. Jaime Saenz los utiliza casi sin reparos en algunos de sus poemas y los trata en revertidas opciones donde nada es imposible y lo dicho es auténticamente

¹⁹ Pág. 122, “Los niveles de sentido y la convergencia de las hermenéuticas” Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.

sincero. Su opción es la del viaje a la profundidad con dos motivos, uno es el desciframiento de lo absoluto y el otro el conocimiento interior (que no sólo es propio, sino también de todos los seres). Así lo ve Blanca Wiethüchter²⁰.

La oscuridad aparece como explicación y como realidad simultáneamente, sin que se den paradojas por ello. Al segmentar el estudio de la imagen negativa según núcleos de imágenes “aclaramos” sus cualidades y podemos ir atomizando características, aunque esto no sea del todo una ventaja. En los poemas aparecen unidas y poseen ramificaciones comunes. Estas ramificaciones recorren caminos muy diversos y se valen de soportes del imaginario muy dispares. Unas veces unas imágenes como la de la “noche” hacen hincapié en el surgimiento de otras, como la de la “muerte”:

¿Me contarás en qué país nocturno
cantas para que el cielo se desvele,
o abra sus puertas al dolor del hada
que hila en tu corazón para la muerte?²¹

En este poema Quessep habla con “Violeta”. La flor es el símbolo con que marca su otredad, su vocación de estética. En realidad esta vocación, dentro del poema, sólo puede surgir de un «*país nocturno*», de una pulsión oculta que hace a lo inamovible (aquí representado como «*el cielo*») que cambia. En un ejemplo de uso similar de la imagen negativa donde el ruido (el no-silencio) hace más vasto el terreno creativo, la soledad, el impulso de recogida es en estos dos versos

²⁰ «Para Saenz el desciframiento de lo absoluto no es un fin en sí mismo, sino, por así decirlo, conocimiento segundo, es condición indispensable que hará posible el conocimiento primero: el conocimiento de sí mismo» Pág. 313 Saenz, Jaime, *Obra poética*, La Paz, Biblioteca del sesquicentenario de la república, 1975. En el trabajo de análisis crítico que realiza Wiethüchter en Saenz, *Obra poética*, es de una importancia capital para este trabajo ya que va al centro de dos de las más importantes imágenes negativas que son la oscuridad y la muerte, así como se nutre de teóricos que han sido muy afines, al igual que su punto de vista ha sido de una precisión extensa y valiosísima para esta investigación.

²¹ Pág. 166 Quessep, Giovanni, *Metamorfosis del jardín. Poesía reunida (1968-2006)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007. Para facilitar la lectura de los pies de página se va a proceder a citar completo sólo la primera vez los libros de los autores de la imagen negativa de los años setenta. En las citas posteriores sólo se referirá la página, el apellido del autor y el título (parcial, en algunos casos) del libro.

el viento con su sonora presencia
hace más vasta la noche²²

Es decir, lo que se antepone como presencia sonora es recurrente a la soledad, la encarna y, por lo tanto, la extiende. Es como si al velar una imagen melancólica se crease una negativa. Podemos advertir en este caso los dos matices de distancia entre los dos poetas que permiten encarnar la imagen negativa desde dos puntos distantes, pero no ajenos. Basándose en la necesidad de que el cuerpo ceda al extraño, a lo oscuro, a lo vacío, para que este se amplíe y devuelva al mundo, más mundo: un presente. Así la posición de negatividad no es más que un punto de vista de la normalidad. La oscuridad de la que habla Platón cuando el filósofo vuelve a la caverna es parte de la claridad del resto del mundo acostumbrado a ella. Así el poeta puede estar hablándonos de una oscuridad interna que está delimitada por la intimidad. En el poema, el límite se sugiere como el horizonte de expectativas que participa del cielo²³ y su ruptura, algo habitual. Ese ruido del «viento» hace creer en que la noche es más profunda porque está habitada por una personalidad ajena al entendimiento, amplia y constrictora. Esa sensación es un primer paso para pararnos en una ventana propia, en mitad de nuestra noche y escuchar el silencio de ese ruido.

1.3.3 Un símbolo guía: Las dos Noches de René Guénon²⁴

El símbolo que nos pondrá en perspectiva las dos identidades que continuamente se nos van a abrir como un entendimiento de aspectos de la realidad lo desarrolla René Guénon en su libro *Iniciación y realización espiritual*²⁵. Este artículo disecciona la imagen negativa que divide, bajo el mismo símbolo (“noche”), dos condiciones muy

²² Pág. 21 Arango, Jose Manuel *Poesía completa*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2003.

²³ Pág. 21, Arango, *Poesía completa* “IV” «aromas de distantes jardines/ gritos remotos/ notas de una canción dicha en otra lengua// el viento con su sonora presencia/ hace más vasta la noche»

²⁴ Nos referimos al artículo de mismo título “Las dos noches” que es el cap. XXXI, de las págs. 155 y ss., Guénon, René, *Iniciación y realización espiritual*, Buenos Aires, CS, 2004.

²⁵ Puede conseguirse de él una copia gratuita y bien editada en la siguiente página <http://www.euskalnet.net/graal/index2.htm> Última revisión 26 de septiembre de 2009.

distintas de la realidad. Una es una realidad cercana a lo trascendente e inmutable. Otra a los “inferior”.

El sentido inferior de las tinieblas es de orden cosmológico, mientras que su sentido superior es de orden propiamente metafísico [...] su relación permite dar cuenta del hecho de que el origen y el desarrollo de la manifestación pueden considerarse a la vez en un sentido ascendente y en un sentido descendente.²⁶

Es el autor que asume una división contundente y que enlaza con lo que estudio en este trabajo. El sentido inferior corresponderá a las investigaciones de la imagen melancólica²⁷ y el superior a la imagen negativa²⁸. Él, como hago en este trabajo, entiende que el sentido inferior es el reflejo del espacio superior y, como tal, una copia, no una identificación exacta²⁹ y las dos finalidades de ambas son opuestas³⁰. Una es la “normalidad” y otra la “experiencia cumbre”. Sin embargo ambas son “noche”, son un espacio ilimitado y parte del mismo símbolo. Estos, se van ligando con otras imágenes propicias que también estudiaremos, como “muerte”.

El sentido inverso de la analogía encuentra su aplicación, ya que, por un lado, el nacimiento a la manifestación es como una muerte al Principio, y por el otro, inversamente, la muerte a la manifestación es un nacimiento o más bien un “renacimiento”

²⁶ Pág. 156, Guénon, René, *Iniciación y realización espiritual*, Buenos Aires, CS, 2004.

²⁷ «El sentido inferior representa propiamente el “caos”, es decir, el estado de indiferenciación o de indistinción que está en el punto de partida de la manifestación, ya sea en su totalidad, ya sea relativamente a cada uno de sus estados; [...] es como el reflejo de la indiferenciación principal de lo no manifestado.» págs. 155 y 156 Guénon, René, *Iniciación y realización espiritual*, Buenos Aires, CS, 2004.

²⁸ «En su sentido superior, las tinieblas representan lo no manifestado» pág. 155, Guénon, René, *Iniciación y realización espiritual*, Buenos Aires, CS, 2004.

²⁹ «el sentido inferior de las tinieblas como el reflejo de su sentido superior [...] es también en cierto modo su “revés”, tomando este término en la acepción donde el “revés” y “derecho” se oponen como las dos caras de una misma moneda.» Pág. 157, Guénon, René, *Iniciación y realización espiritual*, Buenos Aires, CS, 2004.

³⁰ «Se podría decir también que la cara superior está vuelta hacia el Principio, mientras que la cara inferior está vuelta hacia la manifestación.» Pág. 158, Guénon, René, *Iniciación y realización espiritual*, Buenos Aires, CS, 2004.

al Principio³¹, de suerte que el origen y el fin se encuentran invertidos según se consideren en relación al Principio o en relación a la manifestación.³²

Lo que define la “noche superior” en el ser humano es su movimiento.

Si venimos ahora a considerar el caso del ser humano [...] en lo que concierne a las tinieblas superiores [...] [son] el retorno a lo no manifestado: este sentido, en razón misma de su carácter propiamente metafísico, permanece sin cambio en todas las aplicaciones que es posible hacer de este simbolismo.³³

Es decir, que encontraremos el mismo sentido, la misma dirección cuando se hable de una cuestión superior, mientras que el proceso melancólico será continuamente divergente.

Lo que concierne a las tinieblas inferiores [...] no pueden tomarse más que en un sentido relativo, pues el punto de partida de la manifestación humana no coincide con el de la manifestación universal.³⁴

³¹ Lo que Guénon llama «Principio», yo lo entiendo como experiencia cumbre o estado de “beatitud” no sin ciertas distancias entre los tres términos, (son diferencias cualitativas, siendo “beatitud” un estado posterior y anterior a la “cumbre”, mientras que “Principio” es el Ser, la totalidad que se vive en la “cumbre” que por ser un momento indiferenciado es innecesario hacer distinciones sólo perceptibles en la expresión lógica) aunque corresponden a una misma categoría de la experiencia.

³² Pág. 159, Guénon, René, *Iniciación y realización espiritual*, Buenos Aires, CS, 2004. En el trabajo se hace un estudio progresivo para poder entender la imagen poética desde el punto de vista de la imagen negativa (que en el texto de Guénon es la que se relaciona con el Principio). Pero es una explicación gradual y sólo se da en los últimos capítulos del trabajo para explicar coherentemente las conexiones de los poetas.

³³ Pág. 161, Guénon, René, *Iniciación y realización espiritual*, Buenos Aires, CS, 2004.

³⁴ Pág. 160, Guénon, René, *Iniciación y realización espiritual*, Buenos Aires, CS, 2004. Al respecto el artículo continúa precisando cualidades y diferencias de ambas manifestaciones «si las tinieblas inferiores se toman en este sentido [un reflejo de las superiores], uno podría preguntarse por qué no se consideran simplemente, de una manera simétrica, las tinieblas superiores como representando la muerte al estado humano, o el término de este estado, que no coincide forzosamente con un retorno a lo no manifestado, sino que puede no ser todavía más que el paso a otro estado de manifestación; de hecho, como ya lo hemos dicho, el simbolismo de la noche se aplica también a todo cambio de estado cualquiera que sea» Pág. 161, Guénon, René, *Iniciación y realización espiritual*, Buenos Aires, CS, 2004.

Esto coloca a la imagen negativa y a la imagen melancólica en dos polos de un mismo eje que sostengo, cuyo centro es el que apunta a la imagen negativa, mientras el que atiende a la circunferencia es la imagen melancólica. Estos dos terrenos se pueden excluir uno al otro, aunque pertenecen a una misma tensión de diferencia entre el “orden espiritual” y el “orden material”, cuya relación se puede definir como

De una manera general, se podría decir que las propiedades del orden espiritual encuentran su expresión, pero en cierto modo “vuelta” y como “negativa”, en lo que hay de más corporal.³⁵

1.4 Conclusiones metodológicas

¿Qué tiene que ver el desarrollo psicoanalítico, el estudio de las religiones comparadas y la sociología de la postmodernidad con el desarrollo artístico y, sobre todo, con el análisis literario? Todas estas disciplinas están volcándose sobre un estudio de las “zonas oscuras” de los aspectos intangibles de la conciencia humana. En la misma literatura y con más fuerza en la lírica contemporánea existen elementos que buscan hacerse con los espacios de lo intangible.

Pero la crítica literaria se ha visto, en muchas ocasiones, atenazada por este análisis, debido a que no se puede estudiar a un autor por las palabras que no dice, aunque sí honrarlo, como asegura Sancho Panza³⁶. Partiendo de la premisa de que el arte contemporáneo está haciendo un gran esfuerzo por integrar dentro de sí ese espacio desconocido, del que no se puede hablar, relegaría la crítica una simpleza si tampoco lo añadiese para sí. Este espacio es paradójico para el arte y doblemente paradójico para los esfuerzos académicos. El espacio que no se puede mostrar o enseñar no podrá ser expuesto directamente por el arte, pero tampoco la crítica tiene un acceso fácil a él debido a la condición de que nadie podría aprehenderlo sin desvirtuarlo. Cuando el subconsciente pasa a “la luz”, se vuelve consciente y, por lo tanto, pierde su lenguaje. Sin embargo, desarrollando un estudio paralelo, aunque mucho más rudimentario e

³⁵ Pág. 162, Guénon, René, *Iniciación y realización espiritual*, Buenos Aires, CS, 2004.

³⁶ «pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir» Cap. XLIV Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha II*, Cátedra, Madrid, 1999.

imbricados a las técnicas de análisis literarios, los métodos de estudios culturales de Jung y, en especial, los de los autores del Círculo de Eranos, podemos ser más cautos y haber ganado con ellos las experiencias de los estudios más exitosos para la literatura. Del mismo modo Agamben supone una “puerta de salida” dentro del término de negatividad que acuñó Hegel y es óptimo para la aplicación literaria en el sentido de que la propia negación, la destrucción del proceso anterior y el olvido de lo inmediato de la “normalidad”, parece una coincidencia fundamental, tanto del estado de la ascesis espiritual como de la construcción de la experiencia lectora.

Es gracias al estudio de críticos como Coomaraswamy, René Guénon o **Titus Burckhardt** donde he encontrado símiles valiosos para el análisis de textos debido a que ellos se ocupan de otros “textos sagrados” donde se reconoce de base la preexistencia de un estado superior y de unas condiciones trascendentes. Sin este reconocimiento estudiar pinturas sagradas (como hace Jung y académicos afines) quedaría convertido en un análisis desvalido que ha errado el tiro. He decidido partir, por lo tanto, empezando por el axioma de la existencia de una experiencia sagrada cumbre que poco a poco intentaré desgajar en forma de distintas intensidades de esta vivencia y qué tienen de análogo con la escritura literaria. Sin este reconocimiento de una cualidad vivencial distinta este trabajo sería imposible.

1.5 Consideraciones acerca del tema de estudio

El resultado de la condensación de estos esfuerzos es un trabajo estético, un texto al que vamos a llamar “poesía”.

Ahora bien, el punto de vista de este trabajo integra, no sin cierta ingenuidad, un momento donde se puede distinguir vetas de ideas del “progreso” en la poesía, o por lo menos, en la expresión de contenidos o “pureza” del estilo. No pretendo utilizar la idea de progreso poético, sino de cambio en similitudes analíticas con otros estilos, épocas, temas... no hay una distancia mayor de un poeta de una “primera época” a otro de una “segunda época”, como pasa con Westphalen o como dividiremos a alguien tan formalmente unitario como es Aurelio Arturo. Este cambio de circunstancias es

inevitable. Un poeta que vuelve a escribir sobre los mismos temas y abordándolos desde el mismo punto de vista y estilo es sólo un imitador.

Además ahora mismo tenemos un punto de vista privilegiado para el encuentro de estos textos. Los apenas 30 que nos separan de la publicación de los últimos poemas permite que las huellas no se hayan borrado demasiado y se pueda mirar con cierta lejanía respaldada por los primeros revisionistas de la época sobre los poetas a los que abarcamos. En nuestra contra tenemos que argumentar que elegir un texto es casi conseguir una respuesta indirecta concreta. Haber apartado una serie de poemas es condicionar la imagen negativa y eso hay que tenerlo en cuenta. No todo lo que se analiza en este trabajo corresponde a la imagen negativa. Ni el análisis de este trabajo la cubre por completo. El interés, por lo tanto, está en poder dar una imagen de cómo se ha abordado en la poesía contemporánea y definiendo sus márgenes y su contracara, la imagen melancólica, que es una de las protagonistas de la creación lírica de nuestro tiempo.

El factor fundamental para seleccionar a unos temas y apartar a otros ha sido la profundidad e intensidad (a mis ojos) del uso de los recursos de ascesis espiritual. Estos, entre otras alternativas, se centran en la capacidad de bordear lo indecible. En el fondo, la mayor parte de la lírica aspira a investigar los caminos donde lo indecible está desvelado y la paradoja mística consiste en que una vez escrito lo sucedido esto aún queda sin decir. La imagen negativa posee una inevitable comprensión fragmentaria, la sensación de que su entendimiento es incompleto, pero el poeta la expone como lo más terminada posible, perfecta. Este quizá sea el primer rasgo para poder delimitar la clase de estudio poético al que nos enfrentamos.

1.6 Hipótesis de trabajo

«El cese de pensamiento es negación,
y lo que es negativo no tiene medios positivos»

J. Krishnamurti, *Diario*

La imagen negativa es un complemento a las poéticas de autores concretos, ya que es un elemento tangencial en las preocupaciones “históricas” y central dentro de la creación del imaginario del propio texto. Preguntar por la imagen negativa puede darse, por lo tanto, a un nivel grupal, como si fuese un bien de creación cultural, tanto como el hecho de que exista la capacidad de reconocerlo de manera aislada en cada autor.

Para poder hacer ambas cosas pasaremos a explicar de manera sucinta las hipótesis de trabajo que aquí se manejan para definir la imagen negativa.

2. Las características de la imagen negativa

La **imagen negativa** presenta como caracteres más destacados **la identificación en el proceso intensivo** y una **univocidad no concreta**. Se describirán a continuación.

Cuando una de estas dos funciones no se da por completo, la imagen negativa muta. Tanto la falta de identificación en el proceso intensivo como la desmembración de lo inconcreto, suelen “velar” esta imagen produciendo lo que definiremos como **imagen melancólica**.

La imagen negativa, por lo tanto, es el tropo múltiple de un gran ausente, de algo siempre desconocido. Cuando se habla de ella se alude a un tercer desaparecido. Esto, en la tradición lírica ha mostrado cuatro grandes espacios afines en los que sucede idénticamente lo mismo una vez aparecidos en el texto. Los cuatro espacios propicios son: silencio, noche, muerte y vacío.

2.1 La identificación en el proceso intensivo

Lo que entendemos como indispensable para transmutar la lectura de un segmento verbal hasta un poema es **la expresión intensa de lo que está como ausencia**. Esta intensidad, que puede ser musical, léxica, narrativa... se ha impuesto en los casos donde la ausencia podía pertenecer a una historia, una posesión, una emoción... pero cuando se trata de intensificar la ausencia del vacío (la noche, la muerte,

el silencio...) la intensidad necesita la creación de la imagen negativa. La noche, va más allá de su significado, es un estado interior. Que sea de “noche” en el poema de la “subida al Monte Carmelo” potencia que no se «*mirara cosa*» y esta, a su vez, intensifica el “no prestar atención a las cosas mentales”. Esta anulación del entendimiento a favor de la percepción más integrada lo encontraremos en la mayoría de los poemas que estudiaremos. La intensidad es la que permite que la proyección semántica se “disperse” sin que pierdan vigor los significados más tempranos, anclando, de cierta manera, el poema en el mundo y permitiendo que no alcance los grados de abstracción que podrían llamar a la ironía, al miedo, al análisis, a la equivocidad excluyente...

La **identificación** ha de producirse con un cambio interior del lector, una “muerte” que bien podría ser un “dejarse dormir” y permitir que la conciencia adquiera las formas, los ritmos y las direcciones que nos marca el poema. Esto consiste en permitir que la imaginación tome las riendas activas de la creación y re-creación del poema y así podamos entender tanto las expresiones escritas como las sugeridas. Por lo tanto la identificación no es sólo una operación mental. Intensidad e identificación deben imbricarse para poder hacer de la lectura un espacio que proponga ese “cambio” que se alude con la **univocidad no concreta**. La intensidad obliga a la conciencia de lectura a no “salirse” de la imagen y el valor de univocidad no termina de concretar los lindes de la imagen negativa. Con ella deberemos ir en torno a opciones o situaciones que son inimaginables y que, en ese momento, despiertan las facultades de acercarse a lo inconcebible a través de lo percibido.

Esta es la idea de que la imagen negativa no puede convertirse en positividad, ya que ella misma es doble espacio de veladura. Es como si pudiese pensarse un “espacio de silencio” que se superpone al “espacio de ruido” cotidiano (el ruido de la mente, el cuerpo, el ambiente...). Que esta capa de “silencio” que se extiende sobre el resto no significa que los vecinos bajen la voz o el corazón haya dejado de bombear y no pueda escucharse nada. La imagen negativa ha cubierto, en la identificación en el proceso intensivo, la conciencia del lector que se ha convertido en esa extensión de “silencio” que cohabita con la palabra y del que la univocidad no concreta impulsa todo su potencial.

2.2 La univocidad no concreta

Puede haber un malentendido a la hora de explicar este rasgo de univocidad no concreta. Esto no significa que “cada término signifique una sola cosa”, sino que el sentido global del poema invierta en una dirección que no tiene que ver con el mundo material, aunque no fuera de la realidad. Como ejemplificaremos en Germán Belli, en sus textos hay una univocidad concreta, donde pertenece a una anécdota a través de la que se juega por el lenguaje o por la que se construye el trasfondo de “lo que se entiende”. La univocidad no concreta es el elemento que permuta de una conciencia de la cantidad sobre la de la cualidad. Los elementos no forman parte de este estado de la conciencia por una cuestión material, sino que transmutan a un imaginario más intenso que el material. La univocidad no concreta nos lleva a un campo de expresión donde existe el vacío y en él, la imposibilidad de encontrar lo completo suele pertenecer a esa falta de concreción. En algunos poemas puede parecer que hay una sola anécdota material que impulsa la creación del poema y que este presenta nexos o rupturas o intensidades no concretas que giran y extienden sus significado³⁷. Ambas van en la misma dirección: remarcar el trasfondo, que en un caso será la expresión de vacío a través de la ruptura del mundo material y la otra la profundización de las intuiciones comunes entre las realidades que trascienden las imágenes negativas en sí. En ellas lo velado es el punto principal que se bordea. Estas herramientas siempre incluyen regiones de sentidos heterogéneos sin que se presente una oposición excluyente, es decir, se evita, en muchos casos, la dicotomía de “buenos/malos”, “ellos/nosotros”, incluso “tú/yo”, “verdad/mentira” y “feo/bello”.

³⁷ Por ejemplo, entender el número de interpretaciones que han tenido los grandes poemas tradicionales de ascesis espiritual tales como los de San Juan de la Cruz antes señalados, *El cantar de los cantares*, o menos tradicionales como los poemas de Robert Frost. Todos han sido tratados desde un punto de vista sexual y otro religioso y muy pocas veces se ha visto esta univocidad no concreta como un lugar donde ambas confluyen y se identifican, haciéndose inseparables. Un ejemplo de esta última crítica es la de Ceronetti, Guido, *El Cantar de los Cantares*, Barcelona, Acantilado, 2001.

2.3 La percepción de la imagen negativa

«La poesía no es, en efecto,
un género, sino una forma de visión»

José Ángel Valente,

La imagen negativa se percibe a través de **una comprensión fragmentaria**, pero **que se presenta por entero**, como unidad. Esta característica converge con la negación que sufre al “imaginarse” por entero, ya que si se imaginase directamente el sentido de inconcreción quedaría velado o, si se respeta en su totalidad, resultaría incomprensible de manera directa³⁸. Así se puede decir que el significado último de la imagen negativa tiene que ser percibido, unido por la mentalidad, la sensibilidad y la búsqueda personal. Un polarizador de sentido tan fuerte como es el vacío impide que los extremos permanezcan sin complementarse entre sí.

En cuanto a su recepción por parte de la crítica y el público ha resultado que han acabado siendo textos marginales, tanto en la teoría, el canon y los resultados populares. Muchos textos de la imagen negativa aún lo siguen siendo y sólo unos pocos grandes autores del canon occidental funcionan bajo la búsqueda de un interior imposible de desvelar directamente³⁹. En comparación con otras obras publicadas en los años setenta, veremos que la imagen negativa resulta más estudiada, destacada y leída en su escisión velada que corresponde a la imagen melancólica.

³⁸ Algo parecido parece resultar en los últimos poemas del *Altazor* de Vicente Huidobro, donde la imagen melancólica es expresada con una coherencia exuberante. Se podrá ver esto de manera más detallada en el tercer capítulo de este trabajo.

³⁹ Ejemplos paradigmáticos del siglo XIX serían los casos la poesía de William Blake (1757-1827) y la de Gérard de Nerval (1805-1855). Ambos escriben en el inicio del romanticismo de sus respectivos países. No se valoraron tanto sus textos poéticos en el momento de publicarlos. La “aceptación” académica (que casi nunca popular) llegaría después. En ellos reivindicaban una profundidad de las artes tradicionales. Tanto cábala, como gnosís u otros elementos que resonaban en interpretaciones esotéricas permiten leer ambas obras poéticas como expresiones de un velo que ocultan significados más profundos, oscuros, pertenecientes a la imagen negativa en su expresión romántica europea. Son notables, en ambos ejemplos, cómo los críticos no han podido dar solución concreta a las interpretaciones simbólicas de sus poemas y fragmentos más famosos. Estos siguen modificándose poniendo en entredicho la importancia del saber erudito y la explicación racional para resolver cuestiones simbólicas.

2.4 Dos imágenes de un mismo tronco. La imagen negativa y la imagen melancólica

2.4.1 La imagen negativa

«El poeta no se afana para que de las cosas que hay, unas sean,
y otras no lleguen a este privilegio, sino que trabaja para que
todo lo que hay y lo que no hay, llegue a ser.»

María Zambrano, *Filosofía y poesía*.

El término negativa tiene una raíz común que entiende términos análogos en distintas disciplinas. Términos donde se niegue la existencia o donde se utilice un símbolo para aludir al espacio de subconsciencia, por ejemplo el 0 matemático⁴⁰, el color negro del embaldosado de los masones⁴¹, el aspecto oscuro del alma del *Cantar de los Cantares*⁴² en teología... Aspectos que nos hablan de un mundo que está por encima del material y al que parece aplicarse leyes inversas (“negativas” al fin y al cabo) de las que se aplican a la de la materia. Para la transfiguración del texto y que pueda enraizarse como texto sagrado la literatura ha tenido que identificar sus condiciones con el del proceso espiritual. La unión de literatura y ascesis espiritual escrita en español de los años setenta más influyente de Hispanoamérica quizá fue el ensayo de Octavio Paz *El arco y la lira*. Sin embargo este ensayo se acerca a una religión templada, propia de principios de siglo, sin el espíritu vital de otros siglos⁴³. Quizá por eso puede mirar de

⁴⁰ Ver, págs. 17 y ss. Barrow, John D., *El libro de la nada*, Barcelona, Crítica, 2001.

⁴¹ Pág. 296 “El blanco y el negro” Guénon, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, 1995.

⁴² Ver sobre el mismo el valioso ensayo de Ceronetti, Guido, *El Cantar de los Cantares*, Barcelona, Acantilado, 2001.

⁴³ Por ejemplo, la discusión sobre la recuperación de la experiencia de los antiguos cristianos, así como la integración de lo común a distintas religiones, abrió un diálogo interreligioso profundo y fecundo. Para ver algunas posturas cristianas al respecto se puede consultar el artículo “La nueva conciencia”, págs. 29 y ss., de Merton, Thomas, *El Zen y los pájaros del deseo*, Barcelona, Kairós, 2008.

frente el hecho místico sin creer desviar la mirada de la luz inteligible de su centro. Así sitúa a la mística en el centro de su experiencia literaria y vital.

El término “mysterium” debe comprenderse como la “noción capital” de la experiencia. El misterio –esto es “la inaccesibilidad absoluta”- no es sino la expresión de la “otredad”, de esto Otro que se presenta como algo por definición ajeno o extraño a nosotros. Lo Otro es algo que no es como nosotros, un ser que es también el no ser. Y lo primero que despierta su presencia es la estupefacción.⁴⁴

Dejando a un lado la mezcla de no-ser y Ser en el Otro Paz señala una vivencia cumbre. No habla concretamente de la expresión lírica, sino de este estado de beatitud que llama “*mysterium*” que luego puede encauzarse a través de la escritura. El Otro, al parecer no escribe si el Yo lo hace. Por lo menos es un paradigma que parece construirse desde la proyección de la fundación poética que instituye Rimbaud en la poesía contemporánea⁴⁵, donde lo encarna a través de una voz discontinua, de profundo calado e intensidad.

La negatividad tiene esa carga de continua desaparición que acucia al Otro. Como el amado del *Cantar de los cantares*, la expresión poética y la experiencia cumbre de la beatitud muchas veces son esquivas, aparecen a media noche cuando el poeta está desnudo y limpio, sin ganas de mancharse⁴⁶. Pero la llamada parece tan fuerte que la negación es imposible. Una vez embarcado en el viaje de la escritura y el camino a la *Nada* aquí se distancian terriblemente las vivencias y a la vuelta del viaje por lo

⁴⁴ Pág. 129, “La otra orilla”, Paz, Octavio, *El arco y la lira*, F.C.E., México D.F., 1972.

⁴⁵ *Yo es otro* Rimbaud lo escribe en su carta a Pauyl Demeny del 15 de mayo de 1871 «Porque YO es otro. Si el cobre se despierta clarín, no es culpa suya. Esto me resulta evidente: asisto al brote de mi pensamiento: lo miro, lo escucho: nuevo vivamente el arco: la sinfonía ejecuta su movimiento en las profundidades o llega de un salto a la escena.» Pág. 9, Rimbaud, Arthur, *Obra poética completa*, Barcelona, DVD, 2007. Esta es la cuestión que resuena con la ubicación de Yo-Otro que alternan los papeles en el poema.

⁴⁶ Este símil pertenece al pasaje del *Cantar* 5, 2-6 «Yo dormía, pero mi corazón velaba. ¡La voz de mi amado que llama!: “¡Ábreme, hermana mía, amiga mía, paloma mía, mi perfecta! Que mi cabeza está cubierta de rocío y mis bucles del relente de la noche.” –Me he quitado mi túnica, ¿cómo ponérmela de nuevo? He lavado mis pies, ¿cómo volver a mancharlos? ¡Mi amado metió la mano por la hendedura: y por él se estremecieron mis entrañas. Me levanté para abrir a mi amado, y mis manos destilaron mirra, mirra fluida mis dedos, en el pestillo de la cerradura. Abrí a mi amado, pero mi amado se había ido de largo. El alma se me salió a su huída. Le busqué y no le hallé, le llamé, y no me respondió.» El símil del amado como poeta, que deja atrás la forma del poema (la “mirra”) y sigue buscando al numen poético.

inefable sólo queda, otra vez, la analogía que parece unir la escritura con el continuar buscando otra vez ese momento mágico. La escritura lírica, desde este punto de vista es un error durante los momentos en que la unidad es imposible.

El hombre no puede navegar en la unidad y cuando lo logra la destruye para volver a buscarla de nuevo. Necesita la unidad como meta, como horizonte y no puede saborearla cuando, al fin, ha caído a sus pies como un fruto maduro.⁴⁷

Esta idea aparece reflejada, casi simétricamente, en un poema que corresponde a la creación de la imagen negativa previa a los años setenta:

A quien la dinastía, el poder, la riqueza, el genio,
Todo le han dado al cabo, salvo la muerte.
Es un enemigo más temible que Dios,
El sueño que puedo ser si mañana despierto⁴⁸

La imagen negativa es una frontera imaginativa que se extiende entre la lírica y lo inefable del lenguaje. El horizonte de muchos poemas es llegar a ser únicamente poema. La imagen negativa, así, absorbe también la función de imaginar un final que convierte al medio y al fin en el mismo proceso. El Yo y el Otro de Paz y Rimbaud se funden en un tercero que no es ajeno a ninguno de los dos. La imagen negativa es esa construcción que no se puede nombrar (no porque sea tabú si no porque es imposible) y de la que, circundándola acucia la lírica, porque abarca todos los límites. Como explica Auden:

⁴⁷ Pág. 74, "Poesía y metafísica", Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, F.C.E., México D.F., 1987.

⁴⁸ Pág. 156, Gaitán Durán, Jorge, *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1975.

Es verdad que, cuando escribe un poema, el poeta siente la presencia de los participantes, su ser consciente y una Musa a la que debe cortejar o un ángel con el que debe luchar.⁴⁹

Los dos caminos, el de la “seducción” de la Musa y el “enfrentamiento” del Ángel⁵⁰ abren, a su vez, la posibilidad de unión que será la imagen negativa y el de de “distancia” que representa la imagen melancólica. La construcción que reivindica Auden es la de un campo de intimidad que se “siente” y que no se “ve” o “refleja”. Auden elige el término más etéreo después de “percibir” que bien lo hubiera podido asignar a esa “Voz” que aparece en la escritura poética mientras ocurre tanto la lectura como su redacción.

A la pregunta ¿qué está en la voz?, la filosofía responde: nada está en la voz, la voz es el lugar de lo negativo, es Voz, pura temporalidad. Pero esta negatividad es sin embargo gramma.⁵¹

Esta Voz de la que habla Agamben es la que transcurre en la realidad en un momento de “beatitud” de los estados de “mística salvaje”, que se podía entender como arrobo de las musas o inspiración romántica. Momentos escasos pero decisivos para la

⁴⁹ Pág. 377, “Ensayos”, Auden, W.H., *Los señores del límite*, Barcelona, Nueva Galaxia Gutemberg, 2007.

⁵⁰ Es muy interesante la raíz cultural que describe Auden con esta afirmación. El doble movimiento excluyente de unas raíces helénicas y hebreas, donde los “pagano” es integrador y lo “cristiano”, rivalizador. Este detalle fundamental de lo que separa y lo que reúne también se encuentra en las distintas sensibilidades de la imagen negativa, donde Juan Ojeda, Efraín Jara Idrovo o José Manuel Arango serían casos de reunión de puntos de vista, laxos con el medio en el que viven e integradores de una historia personal sin falta de aislarse de la historia colectiva. Giovanni Quessep, Américo Ferrari y Jaime Saenz van a convertirse en investigadores de la lírica a partir de un recurso técnico concreto (el colombiano y el peruano serán trabajadores del verso clásico, mientras Jaime Saenz se valdrá de una derivación de la escritura automática que ya por 1970 era un recurso habitual en bastantes autores), apartando el resto de posibilidades y “luchando”, de alguna manera, contra ellas.

⁵¹ Págs. 70 y 71, Agamben, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia, Pre-textos, 2003

imagen exterior de la poesía que ha sido tratada, por cosas mucho menores, como acompañante natural de los adivinos, magos y profetas, incluso hasta hoy día.⁵²

En el ámbito hispánico esta identificación no es extraña. A César Moro lo llamaron “El mago” sin inocencia. Y poco antes de que se gestaran los años setenta, surgieron, de norte a sur esta identificación de poeta mago, como también la identificación de la poesía con la mística⁵³, la magia y la metafísica. De estas dos últimas, se refiere un texto raro, pero excelente de un poeta uruguayo casi desconocido por su escasa obra poética, pero un investigador, a su vez, de la imagen negativa.

El poeta es el que descubre y pesa los conjuros, el que posee una ciencia evidentemente triste –ciencia de sustitución– que lo conduce como nadie a una madurez mortal [...] Se ha hablado mucho de las relaciones del tiempo con la poesía, casi solo el tiempo como si no hubiera espacio o fuese concebible vivir sin él, y no supiéramos (ni sintiéramos) lo que aquí sucede cuando alguien le llevan todo su espacio. Este hecho incalculable, aunque haya interés en esconderlo, no puede quedar oculto y la poesía trae argumentos y advertencias, como los de la muerte, acercándonos a ver mejor hasta donde tiene sentido eso de que los tiempos ya cambiaron. El poema es inseparable de los acontecimientos de este mundo y las preocupaciones por otro posible deben estar entre las mayores realidades. Desde el momento en que así no ocurre, hay un comienzo de deshumanización. Lo vemos frecuentemente en la llamada “poesía pura” y en la de tema social: se vuelven inteligibles como poesía, y deshumanizándose a fuerza de exclusiones

⁵² «Existen, como sabemos, tres modos de conocimiento: el modo analítico, el modo intuitivo y el modo de los profetas bíblicos, la revelación. Lo que distingue a la poesía de otros géneros literarios es su utilización de los tres modos a la vez (aunque sobre todo del segundo y del tercero).» Pág. 65, “Inusual semblante” (1987), Brodsky, Josef, *El dolor y la razón*, Destino, Barcelona, 1995. El primer caso de esta analogía en una de las cumbres de la filosofía occidental es el caso de Platón y su *Apología de Sócrates*, «Desde luego que no es sabiduría la que guía a los poetas, sino ciertos movimiento de la naturaleza y un entusiasmo semejante al de los profetas y adivinos.»

⁵³ El caso de Octavio Paz de su *Arco y la lira*, se reproduce en otros ejemplos del continente como Liscano, Juan, *espiritualidad y literatura: una realidad tormentosa*, Caracas, Monte Ávila, 1976, Juarroz, Roberto, *Poesía y creación: diálogos con Guillermo Boido*, Buenos Aires, Carlos Lohé, 1980, por citar sólo algunos casos.

empobrecen lo claro oscureciéndolo o simplifican lo oscuro dándole una falsa claridad.⁵⁴

Este texto demuestra hasta qué punto hay una intención lírica más allá del envaramiento de una retórica previa. Los límites de la conciencia humana no son traspasables por una herramienta y un señor de la conciencia como es el lenguaje. Negatividad también significa, a nuestro pesar, la imposibilidad de conceptualización, debido a su constante mutar que va de lector a lector, de momento en momento. Esta imagen negativa se puede intuir en Lévinas, que la identifica con un reflejo metafísico de la muerte.

El análisis no puede partir de la nada de la muerte, pues de ella es de lo que precisamente no sabemos nada; sólo puede apoyarse en una situación en la que aparezca algo absolutamente incognoscible; absolutamente incognoscible, es decir, extraño a toda luz, y que hace imposible toda asunción de una posibilidad, y a pesar de todo lugar en el que nosotros mismos nos hallamos presos.⁵⁵

Sin embargo podemos definirla por comparación y en contraste con una “hermana poética” que crece en lugares similares y parten de una misma fuente o, como mínimo, rondan lugares parecidos. Nos referimos a la oposición/complementariedad de la imagen negativa y la imagen melancólica. En la imagen negativa, con respecto de la imagen melancólica, existe una diferencia que muchas veces se impulsa en la escritura y puede pasar inadvertida en una lectura rápida. Este punto de inflexión es el goce último que el poeta “persigue”. Más claro y “libre” de objetos, conceptos... el goce de la

⁵⁴ Pág. 18 Entrevista a Fernando Pereda, citado de Paternain, Alejandro, “36 años de poesía en el uruguay” *36 años de poesía uruguaya*, Alfa, Montevideo, 1967. Fernando Pereda (1899-1994), poeta uruguayo del que se desconoce su fecha de nacimiento y también gran parte de su obra poética. Esta aparecía en revistas, antologías -como la citada atrás- a la vez que venía acompañada de proclamas concisas ya alejadas de la vanguardia. Hasta 1990 no publica un poemario *Pruebas al canto* que, paradójicamente, ha resultado ser otra vez una antología de todos los poemas de una vida entera. Si se leen los poemas en las distintas antologías que cruzan el tiempo y llegamos a su libro se puede ver una evolución que va de una poesía más contenida y parca hasta una que llega a registros más barrocos, aunque la depuración verbal siempre será una constante.

⁵⁵ Pág. 112, Lévinas, Emmanuel, *El tiempo y el otro*, Barcelona, Paidós, 1993.

imagen negativa está atado a la profundidad que, en parentela con la expresión mística, Hulin explica de esta forma:

Esta alegría tiene como características el ser ‘sin objeto’, el ‘no echar raíces en la tierra del deseo’; el ser ‘inopinada, improbable, mágica’. Tal alegría no es algo que se merezca ni se justifique. No debe ser confundida con la ‘alegría de comprender’. Es, antes que nada, alegría ‘en estado bruto, masiva sofocante, indecible.’⁵⁶

Y el gozo, en estos casos se convierte en un material transfigurador. El gozo de la negatividad posee unas características distintas de la melancolía. La literatura cultiva continuamente los lugares propicios de la imagen negativa que pueden convertirse en lugares repletos de un gozo sin objeto. En su recreación la escritura no vierte su energía en tierra, sino que se siembra en el aire sin esperar sus frutos, tal y como dice el *Bhagavad Gītā*: «Sólo tienes derecho al acto, y no a sus frutos»⁵⁷. La noche cambia entre la noche de arriba y la noche de abajo. Pero no sólo ella, sino también el silencio se divide en dos espacios de una misma moneda cuando existe el superior. La muerte o el vacío, son los otros ejemplos que pueden desdoblarse y podemos distinguir dos polos por los que transitan, a un lado la imagen negativa y a otro la imagen melancólica, centros vivos de actividad poética.

Como último detalle de la imagen negativa aquí esbozada se observa que esta tiende al uso parco de los recursos retóricos que permitan intensificarla. Metáforas directas, casi no hay un hipérbaton intrincado, metonimias, estructuras paralelas, verso libre o ritmos no demasiado envarados⁵⁸... Algo que no ocurre con la imagen melancólica, en la que es más común observar una retórica ampulosa, encontrarla en una reacción “camaleónica” con el lenguaje callejero, o la aparición de neologismos o un uso caprichoso o intrincado de la tipografía. Aunque no se da en todos los poetas, la

⁵⁶ Págs. 50 y 51 Hulin, Michell, *La mystique sauvage*, Paris, PUF, 1993., 1983 citado en la pág. 107 de Martín Velasco, Juan, “Las formas no religiosas de mística”, *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Trotta, Madrid, 1999.

⁵⁷ Pág. 68, (II, 47), Martín, Consuelo (ed.), *Bhagavad Gītā con los comentarios advaita de Śankara*, Madrid, Trotta, 1997.

⁵⁸ Hay excepciones y veremos así cómo el caso singular de Juan Ojeda consigue una imagen negativa desde un discurso de referencias múltiples con símbolos pertenecientes a la ciencia sagrada.

tendencia a la sencillez de la imagen negativa es predominante. La explicación es sencilla, ya que ocurre lo mismo en el resto de artes sacras.

El arte dominado por la consciencia espiritual tiende a simplificar los rasgos de las imágenes sagradas, reduciéndolas a sus caracteres esenciales, lo que no implica en modo alguno, como a veces se pretende, una rigidez de la expresión artística; la visión interior, orientada hacia el arquetipo celestial, comunicará siempre a la obra su cualidad sutil, hecha de serenidad y de plenitud.⁵⁹

El salto de la imagen negativa hacia los recursos breves e intensos se debe a esta conexión con la proyección simple que existe detrás de esa multitud de mutaciones. Escribir “amarillo” en un poema consigue hacer referencia al ‘oro’ alquímico. Escribir ‘noche’ nos transporta a la inmensidad de todo lo no manifestado. El ser que habita detrás y unido a la nada, la muerte, el silencio... parece un ser inmenso y enormemente sencillo según los poetas de la imagen negativa, aunque la imagen melancólica lo ve como angustioso y complejo. Debido a esta división es curioso que los que se acercan a la producción negativa tiendan hacia la sencillez en vez de la multiplicación. Veremos, así, cómo es una búsqueda que unifica a la vez que dota de una expresión particular de estilo que parece conceder “*et de pluribus Unum*”.

2.4.2 Situaciones propicias para la imagen negativa.

Hay marcos poéticos que se han usado más a menudo en el desarrollo de las características de la imagen negativa. Su expresión es propicia para conseguir intensificar la imagen del poema hasta que el lector, una vez traspasada la materia personal, puede intuir la “realidad superior” que se imagina en el poema. La imagen

⁵⁹ Pág. 80, Burckhardt, Titus, *Principios y métodos del arte sagrado*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2000.

negativa no se puede ver porque habla sobre algo que está detrás de lo que imaginamos. Los marcos sí y a ellos haré referencia una y otra vez en este trabajo. Los más comunes y sobre los que se basará el análisis de la cristalización de la imagen negativa en los poetas de los años setenta son los marcos del **silencio**, la **noche** (u oscuridad), la **muerte** y el **vacío** (o nada). Estos cuatro marcos se convierten en imágenes negativas cuando pertenecen, no a una retracción del mundo sensitivo, sino a una ampliación de la conciencia humana a través de la negación del sentido para que quepa una concepción mayor que la racional, sentimental o volitiva del mundo. Entonces conforman vivencias humanas imposibles de describir directamente y que, por identificación, tienden a ser usadas en la mayoría de los poemas, bien como acompañantes, bien como integrantes centrales de la composición y su estructura imaginativa. Estos cuatro marcos propicios representan una ausencia más profunda que esa ausencia típica de los poemas de amor desmallado. Es una ausencia completa que deja desnudo el aspecto del existir.

La ausencia de todas las cosas se convierte en una suerte de presencia: como el lugar en que todo se ha hundido, como una atmósfera densa, plenitud del vacío o murmullo del silencio. Tras esta destrucción de las cosas y los seres, queda el “campo de fuerzas” del existir impersonal. Algo que no es sujeto ni sustantivo. El hecho de existir que se impone cuando ya no hay nada. Es un hecho anónimo: no hay nadie ni nada que albergue en sí esa existencia”⁶⁰

Esta “existencia impersonal” es la que se manifiesta a través de cada imagen. De esta “existencia impersonal” se nos revelan detalles personalísimos e impersonales simultáneamente de los poetas. Como las dos noches que describía Guénon, las dos imágenes posibles son la imagen negativa y la imagen melancólica. La negativa corresponde a esta intención de vaciar de materia⁶¹, mientras que la otra pretende vaciarse de explicación “superior” logrando así acumular material en forma de silogismos, emociones o expresiones voluntariosas. Es, así, fundamental que intentemos

⁶⁰ Pág. 84, Levinas, Emmanuel, *El tiempo y el otro*, Barcelona, Paidós, 1993.

⁶¹ También se puede entender la materia como lo adscrito a la mentalidad: sentido, utilidad, razón...

entender cuándo y cómo se continúa un “marco propicio” en su valor negativo y cuando, este, al “degenerar” desarrolla un aspecto melancólico.

2.4.2.1 Silencio

El inicio de la conciencia del silencio, históricamente hablando, quizá sea uno de los comienzos más arcanos por su ayuda a focalizar la atención a la contemplación. Pero del silencio (de la multitud que existe) que más usa los poetas modernos es el que se vincula a la producción musical y que ha tenido su gran auge en el siglo XIX⁶² y, precisamente en el XX se retomó con figuras como John Cage⁶³. Sin embargo este silencio se expresa como una convergencia de planos que al unirse sólo pueden representarse en este espacio que se llama “silencio”. Este silencio abigarrado y uno es del que se dice que salen las palabras y al que las palabras hay que restituir. Desde el plano material se observa algo bien distinto. Nuestra mente no para de bullir en un sinfín de palabras. El mito de la página en blanco se deshace en los creadores corrientes en las que para llegar a su obra ya tienen por detrás una multitud de textos, un compendio de palabras, una idea retórica, un bagaje técnico. Si elegimos grandes estereotipos de creación, podrían existir casos donde el silencio parece irrefutable, pero también existen los contrarios. Góngora no hubiese podido articular su gran producción sin un revoloteo constante de la palabra, de su conocimiento de otras lenguas, de la multiplicidad de formas que esconde cada significado y de la condensación de otros nuevos. Casos como estos últimos pertenecen a la imagen melancólica. El silencio en muchos de estos casos se convierte en pequeños lapsos donde se puede escuchar el ruido circundante, o la vuelta del resto de las palabras. Sin embargo el silencio de la

⁶² El movimiento parnasiano es una contribución poética importante del XIX para reinstaurar la música en el centro de las necesidades del estilo poético. Esta concepción cala hondo y es la continuidad de una raíz literaria clásica (el poeta como aedo, luego como juglar), que en el XX aún hay establecida una unión entre poesía y música que los grandes poetas toman muy en consideración. Valga como síntesis de una reflexión general de la época la expresión de Paul Valéry, «*Música –metapoesía- superación del pensamiento articulado.*» Pág. 343, Valéry, Paul, *Cuadernos (1894-1945)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

⁶³ John Cage (1912-1992) Fue un compositor e instrumentista estadounidense. Popular debido a una polémica contenida de una forma poco profunda para los investigadores de las religiones y demasiado “etérea” para los materialistas, pasó por varios estados experimentales de composición en que mezcló prácticas oraculares chinas (intentando componer mezclando con técnicas de predicción del *Libro de las mutaciones* chino), con maestros místicos medievales (algunas de sus obras están dedicadas al Maestro Eckhart) e investiga causas del silencio “superior” en sus obras. Diversas de sus conferencias se encuentran reunidas en el interesante libro Cage, John, *Silencio*, Madrid, Ardora, 2007.

imagen negativa queda definido, seccionando distintos planos que lo cohabitan y son independientes de nosotros.

Existe un alfabeto del silencio,
pero no nos han enseñado a deletrearlo.
Sin embargo, la lectura del silencio es la única durable,
tal vez más que el lector.⁶⁴

La intuición de un silencio que pertenece a un ámbito común, pero inexplicable, todavía ligado a la palabra e indistinguible entre el que, para Juarroz, participa de un ámbito de inmortalidad, de una inmortalidad más extensa que el oficio de la lectura es parte esencial de la definición de silencio.

No creo que exista una división irreconciliable entre el uso de un silencio cargado de palabras y otro cargado de una volición completa. Simplemente son herramientas distintas que sirven a distintas voces. Roberto Juarroz intenta sintetizarlas desde un punto de vista que ha de guiar al lector o al intérprete, más que al autor, ya que él debe tomar las palabras de dónde pueda.

El silencio de aquello que no puede hablar
es diferente
del silencio de aquello que puede hablar.

La luz y sus substituciones
no se reflejan lo mismo
en el primer silencio y en el segundo.
Las cosas y sus sombras
no miden lo mismo.
El polvo y sus ecos
no se reparten lo mismo.
Las manos
no se mienten lo mismo.

⁶⁴ Pág. 278, “41”, Sexta poesía vertical, Juarroz, Roberto, *Poesía Vertical*, vol. 1., Buenos Aires, Emecé, 2005.

Y las palabras para poner en uno no sirven
para poner en el otro.

Pero en cambio sí sirve para ambos
el gran silencio independiente
que los rodea y nos rodea.⁶⁵

Este silencio, conjunto que va más allá de la distinción entre “lo que puede hablar” y “lo que no puede hablar” el silencio que ha conmutado las relaciones de mensaje, emisor y receptor, que ha convertido en un gran conjunto esa vivencia, pertenece a una rara alquimia, que, como dice Jankélévitch, «*invierte la relación entre lo lleno y lo vacío*»⁶⁶.

El silencio es el lugar propicio de la imagen negativa más fácil de reconocer como común a la tradición mística y a cierta poesía. Encontrar reminiscencias del silencio en los textos de los místicos y la esencia de su andamiaje es central para la creación de la doctrina budista, como dice el estudioso Martín Velasco:

En la relación con lo que aquí nos interesa, que es la naturaleza misma de la experiencia mística budista, el silencio del Buddha sobre dios, eco del silencio de dios como manifestación, como revelación de su trascendencia, ahuyenta el peligro, del que son conscientes los místicos de todas las tradiciones pero al que no siempre escapan, de convertir a dios en objeto de la experiencia del hombre y caer así en la forma más peligrosa, por ser la más

⁶⁵ Págs. 289 y 290, “59”, Juarroz, Poesía vertical I en Juarroz, Roberto, *Poesía Vertical*, vol. 1, Buenos Aires, Emecé, 2005.

⁶⁶ «[El silencio] no es un menor-ser, una degradación o rarefacción del ruido, un carácter privativo o negativo del medio sonoro, no es ni siquiera una positividad a la inversa. Es plenitud a su manera, y, a su manera, es vehículo que transporta otra cosa. (...)El silencio invierte la relación ordinaria entre lo lleno y lo vacío. Como la litote, no es inexpressivo, sino alusivo.» Pág. 228, Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*, Ediciones Alpha Decay, Barcelona, 2005.

atractiva, de idolatría, es decir, de perversión, ocultamiento y negación de lo divino.⁶⁷

La palabra vana resulta el envés de este silencio. En ella comienza la fragmentación y el desorden cuando ya había tenido lugar la unidad. Es la paradoja que tiene que afrontar el poeta: suponer si ese silencio acabará “enriquecido” por la palabra, si no habrá desunión por ella y si, en el mejor de los casos, encontramos con la palabra “necesaria” otra unión. Estos problemas no son insuperables, la propia mística budista los ha trabajado de formas muy diversas.

Para la tradición oriental la verdad es una experiencia personal. Por tanto, en sentido estricto, es incommunicable. Cada uno debe comenzar y rehacer por sí mismo el proceso de la verdad. Y nadie, excepto aquel que emprende la aventura, puede saber si ha llegado o no a la plenitud, a la identidad con el ser. El conocimiento es inefable. A veces, este “estar en el saber” se expresa con una carcajada, una sonrisa o una paradoja. Pero esa sonrisa puede también indicar que el adepto no ha encontrado nada. Todo el conocimiento se reduciría entonces a saber que el conocimiento es imposible. Una y otra vez los textos se complacen en este género de ambigüedades. La doctrina se resuelve en silencio.⁶⁸

Es esa “doctrina” que apunta Paz en la que se puede desenvolver parte de su poesía. La lírica tiene la ventaja frente a otras materias cotidianas de ser un objeto en sí, explicado en su mismidad, con el que se puede deslindar de toda ocupación moral y restrictiva que tendría el problema de ser escuchado en un silencio (o un vacío de la actividad mental) que la pusiese sobre una jerarquía. Su problema es cuando se busca

⁶⁷ Pág. 162, “La mística en las grandes religiones orientales”, Martín Velasco, Juan, *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid, Trotta, 1999.

⁶⁸ Pág. 104, “La imagen” Paz, Octavio, *El arco y la lira*, F.C.E., México D.F., 1972.

“algo” de ella. Si se pretende emocionar o dar o quitar la razón en un discurso, este silencio que secciona los planos de la realidad, el que trasciende el discurso sin negarlo, desaparece.

Este silencio también corresponde al momento de “escucha” (no de simple lectura) de los poemas, ya que es, también, un silencio negado dos veces mediante el vehículo de la palabra. Sin embargo, en este trabajo se sugiere una lectura donde prime la intensidad e identificación con la que las “funciones críticas” cristalicen en la *certeza* poética que obliga a mantener, en ese momento, el discurso de realidad y generar, en él, la sensación de un silencio que permite la creación, un momento donde lo que no manifestado escucha. Entonces el silencio “habla”.

Si el silencio favorece la transmisión de un «mensaje», ello es posible en primer lugar porque la negación silenciosa suprime o atenúa el sector más ruidoso de la experiencia. La búsqueda del silencio es la búsqueda de un más allá metempírico o suprasensible más esencial que la existencia atronadora y rugiente. Dicha búsqueda nos prepara si no a conocer, por lo menos a recibir la verdad.⁶⁹

Zambrano, sin recurrir a esta “verdad” que en poesía es certeza poética, ha encontrado una forma de bordear el asunto que nos delimita los encuentros fundamentales del silencio.

El silencio es la nota dominante de esta aceptada soledad que puede darse aun en medio del rumor y del bullicio, y que florece bajo la música que se escucha enteramente. Es el silencio que acalla el rumor interior de la psique y el continuo

⁶⁹ Pág. 217, Jankélévitch, *La música y lo inefable*, Ediciones Alpha Decay, Barcelona, 2005.

parlar de ese personaje que llevamos dentro, y que la exterioridad ha ido formando a su imagen y semejanza.⁷⁰

La conexión, por lo tanto, ya no pertenece íntegramente a la vivencia del poeta, sino a la que interfiere con la capacidad de empatía, de enraizar en la imagen negativa del lector. No sólo es un marco general en el que se puede distinguir la palabra, sino que es el mismo centro de la experiencia que se busca, es la unión indisoluble de La Palabra (*logos*) como simiente del mundo, tal y como lo refleja el mito de la creación gnóstica, donde el silencio es la madre de todos los seres⁷¹. Imaginando que es la construcción de un microcosmos lo que se revela en el poema, un microcosmos donde el poeta genera y es generado, donde, a su vez, al lector se le da la misma capacidad, el silencio es la herramienta que sirve para potenciar y destruir esa misma energía mental. En cuanto se unen las dos posibilidades (potenciar y destruir), el silencio se convierte en una imagen negativa.

2.4.2.2 Noche

La noche, como fenómeno natural es el que ha sufrido un cambio más brusco en su concepción simbólica en la modernidad. El alumbrado público y luego las aglomeraciones urbanas han transformado el hecho de oscurecerse y materializado más, si cabe, el significado de oscuridad. Es el siglo XIX el que vuelve a la población de la noche⁷² en un lugar donde el oscurecer pierde los matices. Sin embargo, como hemos explicado antes, la noche a la que abordamos en estos poemas no es tanto una situación accidental como un estado concreto de la conciencia que subvierte los valores de la materialidad. La noche es, con la muerte, una imagen en sí misma identificable en nuestro imaginario. Ambas imágenes son profusamente utilizadas como tema y motivo

⁷⁰ Págs. 132 y 133, “La mirada remota”, Zambrano, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

⁷¹ «Una vez, pensó este Abismo emitir de su interior un principio de todas las cosas, y esta emisión que pensaba emitir la depositó a manera de simiente en Silencio, que vivía con Él, como en una matriz.» Pág. 17 “Contra las herejías” Libro I, 1, *Los gnósticos*, vol. 1, Madrid, Gredos, 2002.

⁷² Para encontrar un antecedente hay que retrotraerse al momento histórico de la ley Hercúela de Roma – ver Tempe, Grupo, *El reino de la noche en la antigüedad*, Madrid, Alianza, 2008- que obligó a los carros de vituallas a transitar la noche que se llenó así de ruidos. En las ciudades contemporáneas, incluso el pueblo más pequeño del primer mundo, este ruido se ha convertido en luz. La iluminación continua de los espacios que habita el hombre ha destruido, así, la conexión tradicional de luz y oscuridad en el imaginario humano.

en la tradición poética. Representan un caudal al que se dedica un trabajo bibliográfico inmenso, tanto como para pensar que es vano que en este trabajo se desvelen nuevos puntos de vista del mismo.

Desde lo sensorial la noche y la oscuridad provocan la eliminación parcial o total del sentido de la vista, que es el sentido poético más importante para el occidente actual. Pero esta eliminación, en el grado de conciencia en el que se integra la imagen negativa, no es más que una sensibilización del resto de los sentidos. En ellos aparece la palabra obligada a mostrar lo que la oscuridad revela. Hay en esa oscuridad, un continuo movimiento hacia lo escondido. El silencio encontraba la multitud de planos en la negación del oído y en la noche, el movimiento se fija y unifica al negar el sentido de la vista. Este sentido de la vista es el primero, el más rápido en organizar el campo de las *definiciones*, que no son más que marcar siluetas sobre un campo mental. Oscurecer, como una imagen negativa, supone poner en contacto lo finito e infinito, el movimiento y lo inmóvil, lo definido y la vastedad sin definición. Bataille lo explica así:

*La poesía lleva de lo conocido a lo desconocido. Puede lo que pueden la granjera o el chico de la cuadra, presentar un caballo de mantequilla. Sitúa, de este modo, ante lo incognoscible. Sin duda, apenas he mencionado las palabras, las imágenes familiares de caballos y mantequillas se presentan, pero sólo son solicitadas para morir de inmediato. En esto es la poesía sacrificio, pero el más accesible.*⁷³

A su vez, la noche parece el sacrificio del sentido más accesible de todos, el sentido de la vista y la posición ventajosa de que exista un proceso donde, casi nombrándolo en un grado de conciencia superior, se puede utilizar el contexto de creación poética. Nos referimos a esto porque no se puede construir “una noche mantequilla” o “un caballo de noche” sin pensar en límites que trasciendan las formas y la materia. “Agregar” la noche es agregar cierto grado de pequeñez o inmensidad. Sin

⁷³ Pág. 161, “III Antecedentes del suplicio”, Bataille, Georges, *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1972.

duda que algo resulte fácil de construir en poesía (como estas dos imágenes que acabamos de mostrar) puede ser el resultado de que sea simplificado en los epígonos, por eso tenemos que tomar en consideración que no sea la noche la que monopolice el discurso o, si es ella, ver los matices del cliché que banaliza las palabras. Ser la “noche mantequilla” o “caballo de oscuridad” pueden unirse sustancialmente y ver su “espíritu” si se miran de una forma creativa, fuera del cliché.

De tal modo la noche es una imagen muy peligrosa en la práctica poética. Todas las imágenes cargadas de tradición lo son debido a que quedan así expuestas a la repetición de los epígonos. También es resbaladiza a la hora de analizarla en torno a una posibilidad de encuentro con la *unidad*, con esa *simplificatio*, la no-dualidad. Si esta se articula con el resto de imágenes negativas del poema la sensación de unidad y certeza se extenderá sobre las impresiones del lector. Para eso, en contra del dualismo de la mentalidad materialista, es primordial entender la noche, no como una oposición al día, sino como un estado en sí que tiene dos caras opuestas que vistas en la unidad no responden a una oposición, sino a una misma condición. Algo parecido a lo que pretendía mostrar Bataille al poner el ejemplo del caballo de mantequilla, que, para los granjeros, posee dos antónimos absolutos: el caballo del establo y la barra de mantequilla de la cocina. Sin embargo, en sí mismo, como creación, estas dos imágenes se disuelven y pasan a no presentar oposición. Ha entrado en un plano nuevo. Cuando la imagen negativa trabaja en este plano “artístico”, el silencio es el gran factor de negación de sentido (pero no de su abolición) y la noche es la supresora de los sentidos que han de trabajar en conjunto con los conocidos o desconocidos. Su labor, por lo general, en los casos de imagen negativa de los años setenta, lleva a un goce, a una expansión o una conexión con un espacio inefable. La noche, es así, un mapa de entrada en el que sólo el tacto es posible y cuando aparece la vista surge esa inversión de sentido que anunciábamos en el silencio. La oscuridad se vuelve luminosa, reveladora.

2.3.2.3 Muerte

«La muerte que el alma debe vencer no es tanto la singular
muerte que pone fin a la vida cuanto muerte que el alma siente
sin cesar mientras vive en el tiempo»

San Agustín, *De immortalitate animae*

La muerte es, con la noche, el símbolo trascendente con las raíces más profundas en la historia occidental. La vinculación de la muerte como un rito de paso hoy nos parece casi natural. La importancia de los Misterios de Eleusis⁷⁴, la famosa “siembra” de san Pablo⁷⁵ y así en una serie de encuentros con la imagen de la muerte como un paso previo para alcanzar un grado espiritual distinto⁷⁶. La muerte (en especial el suicidio romántico), en literatura empezó a tomarse en un sentido material⁷⁷ y luego sólo accidental, como el que llevaban los panegíricos. La muerte ritual, el renacimiento de la conciencia sólo ha sido utilizado por algunos autores de la modernidad y muy de pasada, quedando así como un símbolo compartido por logias, sectas, místicos... Sólo la imaginación decadentista puso a la muerte en primer plano, pero no como algo ya sucedido, sino un horizonte que ha heredado todo un gran espectro de literatura, filosofía y lírica de carácter post-apocalíptica.

⁷⁴ Otto, W.F., “El sentido de los Misterios eleusinos” en VV. AA., *Hombre y sentido. Círculos Eranos III*, Rubí (Esp.), Anthropos, 2004 y el libro de Kerényi, Karl, *Eleusis: una imagen arquetípica de la madre y la hija*, Madrid, Siruela, 2004. Uno de los puntos comunes de estos dos estudios es la vinculación de estos misterios con la muerte y el renacimiento (en forma de sexualidad o fecundidad).

⁷⁵ 1ª Cor. 15, 36-37 «Lo que tu siembras no revive si no muere. Y lo que tú siembras no es el cuerpo que va a brotar, sino un simple grano»

⁷⁶ Así se pueden identificar algunos ejemplos románticos, como el de *Las cuitas del joven Werther* (1774) de Goethe que supuso para el propio autor un “renacer”. Ejemplos como este abundan en la literatura donde se narra un viaje a los infiernos del que el “guerrero” sale renovado. Por citar algunos ejemplos, se puede sugerir esta lectura en el *Beowulf* (donde la lucha más tensa ocurre bajo el agua) o Troyes, Chrétien de *Lanzarote del lago o el caballero de la carreta*, Barcelona, Labor, 1976. En esta edición Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca, editor y traductor del libro, en el prólogo sostienen esta lectura del apartado donde el caballero cruza el puente de la espada.

⁷⁷ Es famosa la ola de suicidios que ocasionó *Las cuitas del Joven Werther* fue parejo a la producción de materiales que se asociaron a este nombre (desde colonias hasta sillería). Fue una ola de movimiento materialista que quemó la cuerda por ambos lados estrangulando el mensaje de renovación que se puede sustraer.

Quizá el mayor problema para enfrentarnos al símbolo de la muerte en la lírica es que en Occidente ya se ha cargado tanto de significados que nos va a costar separarlos de la ingente producción que existe en torno a ella. Bien se podría definir con la ambivalencia de Thomas: «La muerte misma ya es símbolo, *el de nuestra naturaleza esencialmente perecedera [...] pero también es revelación e introducción, puesto que, según el esoterismo, las iniciaciones tienen siempre una fase de muerte, antes de la participación en la vida nueva*»⁷⁸. Los símbolos de la muerte son ingentes y casi ninguno puede invocarla de manera directa. El mito de la “parca”, o “la guadaña” son ejemplos. No existe ninguna representación gráfica que haga una relación directa con el estado que se supone de profunda quietud, ya que el morir es más un momento de tránsito. En la Alquimia se traduce como la fase de la *nigredo*⁷⁹ y que, en su iconografía, el imaginario más típico es un viejo escondido en una fosa. Como mucho el color negro que rodea a los iconos habituales de la muerte y que remiten a los atributos de la noche pertenecen a esta unión simbólica de nigredo-noche-muerte. Para los poetas de los años setenta el cadáver estaba perdiendo los significados profundos anteriores y el *estar muriendo* era una frontera cada vez menos clara, gracias a las prácticas de “desaparición” de la enfermedad⁸⁰, la emergencia de lo políticamente correcto y el asalto a todas las costumbres regionales y la implantación de nuevas formas de intensificar el tabú a través de los medios de comunicación de masas. Sin embargo, la violencia, en forma de guerrillas, o dictaduras militares, que se desarrolló en algunos países durante esos años volvió a alimentar la vitalidad de la muerte.

Frente a esta desaparición del contacto se da, inevitablemente, una confrontación en la sensibilidad que reflejan los poemas donde se cristaliza la imagen negativa. La conciencia ante la muerte busca superar el momento de dicotomía actual, donde el *estar muriendo* ha dejado de ser un tránsito. Ya sólo queda vida o muerte, aunque como se verá en los poetas se lucha contra esta tendencia. En los poetas, a diferencia de los

⁷⁸ Pág. 548, “La muerte y los símbolos”, Thomas, Louis-Vincent, *Antropología de la muerte*, México D.F., F.C.E., 1983. Las bastardillas son del original.

⁷⁹ Según la doctrina alquímica la *nigredo* es el estado inicial del que parte todo ser humano (excepto Cristo, humano, pero divino y la Virgen María, concebida sin pecado). Se identifica con el plomo, el color negro y Saturno, el planeta de la astrología tradicional que se mueve con mayor lentitud. Al *nigredo* se le subordinan las apariencias de lo corruptible y toda la concepción profundamente naturalista del arte hace, r que las cosas se parezcan a sus apariencias y no a los estados del espíritu a los que corresponden.

⁸⁰ Hospitales, centros de retiro, ayuda para retirar a los muertos de casa antes de lo tradicional... son formas que han venido a evitarnos contactar con la muerte y que hoy son sinónimo de progreso. Durante estos años, las clases altas a las que pertenecen la mayoría de los poetas eran privilegiados que podían mantenerse aparte de estas situaciones que enfrentaban al hombre vivo y al cadáver, o al hombre sano y el moribundo.

místicos⁸¹ sobre los que el silencio era un privilegiado se atiende con bastante más frecuencia a la muerte. Es la imagen negativa, con su unión de la dicotomía, la que resuelve prejuicios y ofrece creaciones más profundas de las que la lectura en este sentido unificador es completamente dependiente.

En cuanto a la separación de la muerte con respecto al punto de vista del lector se ha de resaltar algunos matices. La muerte a la que nos referimos es el estado que no tiene imagen y no hay que confundirla con el muerto, que es el que sufre las constancias de la imagen. Entre ambos hay una gran distancia. Quizá el muerto sea una de las intensificaciones de la muerte, pero no cumplimos los mismos pasos para entrar en uno que en la otra. A uno se entra por empatía, a la otra casi a la fuerza.

Nos es imposible abarcar y estructurar aquí un resumen eficiente sobre los “niveles de la muerte”, pero podemos recurrir al citado libro de Thomas para ver, sólo a nivel antropológico, la cantidad de recursos, rituales y costumbres que ha generado esta. Quizá el muerto sea el primer patrón de la medicina y de ahí el discurso de Sócrates antes de morir. Quizá la muerte sea uno de los lugares comunes más prósperos para la creación literaria religiosa. Casi todas las culturas y religiones eclesiásticas⁸², como la ciencia sagrada⁸³ poseen una vida que supera a la muerte y una representación simbólica del morir que se explica a través de una cosmogonía. Esta producción simbólica a la que se liga a la totalidad nos lanza a descubrir las posibilidades de creación sobre lo “negativo” que encubre la muerte y sobre la que los poetas pueden desfilan con soltura pues ya se ha copado gran parte de la producción “plástica” de la misma. Así, profundamente, cuando se piensa en “muerte” frente a la imagen negativa, se habla de

⁸¹ La mística siempre ha sido relacionada con el silencio. El centro místico se relaciona con la palabra de una forma secundaria, mientras que la poesía necesita este vínculo intrínsecamente. «Lo místico aflora cuando el hombre se percató (de *captare*) de que la palabra no sólo revela lo que la palabra dice, sino que el mismo decir viene recubierto de un último velo que la misma palabra no puede desvelar, puesto que ella misma es el velo que revela la realidad precisamente velándola. Se dice lo que se esconde en el decir. Por eso se ha dicho que la mística es causa o efecto de la crisis del lenguaje. Esta afirmación surge del seno de la modernidad, que ha aceptado el nominalismo como un mito englobante. Cuando las palabras se consideran tan sólo como signos, esto es, como designaciones más o menos arbitrarias de las cosas, la mística aparece ciertamente como crisis del lenguaje, puesto que la mística, cuando sale de su silencio, contesta (interpela) esta afirmación valiéndose del mismo lenguaje.» Págs. 48 y 49, Capítulo “4 La palabra mística” Panikkar, Raimon, *De la mística. Experiencia plena de la Vida*, Barcelona, Herder, 2007.

⁸² Término que aquí se usa según Marvin Harris en su división ya clásica de cultos individualistas, chamanistas, comunitarios y eclesiásticos. Págs. 604-606, Harris, Marvin, *Introducción a la antropología general*, Madrid, Alianza, 1981..

⁸³ Por ciencia sagrada entendemos el complejo cosmológico que describe toda la obra de René Guénon. Una obra centrada en este simbolismo es Guénon, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, 1995.

los mecanismo profundos de la vida, tanto la que se acaba como lo que no. Así tenemos que tomar a la muerte como un motor de cambio y, en la cultura de cosmogonía lineal en la que nos movemos, también como fin.

La idea de cambio ya se expresaron con las palabras de María Zambrano. La que allí reflejamos es la muerte como cambio personal, como momento de instauración del orden o de lo que se considera como cosmos. Toma varias muertes de entre las posibles. Por ejemplo, Jaime Saenz, relata una muerte vivida. La muerte intelectualizada lleva a Jara Idrovo a escribir una elegía. Ambas no tienen límites significativos y claros, pero ¿no nos estamos moviendo en un terreno lo suficientemente oscuro como para admitir que estamos dibujando líneas sobre abismos?

La muerte, que es un “cese”⁸⁴, no puede traer ningún escrito si es un cese total. Sólo se puede ver la muerte desde la vida y esa paradoja las identifica. Sólo vivimos la muerte desde el punto de vista presente y esta, es un punto de no retorno a este presente. La propia necesidad de hablar de la muerte es la intensificación de un acto de pérdida que, en la definición de las religiones, viene a significar la ascensión suprema del espíritu, el momento de la vida extática y el comienzo de la eliminación de todos los aspectos negativos concentrados en el dolor y en sujeto (la ilusión de sujeto) que crea el estado de ignorancia⁸⁵. Ocurre lo mismo que hemos visto en el silencio y en la noche. Se da la vuelta por completo a la esencia vital y se convierte lo vivo en muerto y viceversa. Así la muerte sólo es una forma de ver la vida y cómo se refleja en la continuidad de esta. Podríamos entenderlo como el mar que une las islas de la existencia.

⁸⁴ También un “vaciado”, un “silenciar”, un “oscurecer”... y así vemos cómo la trama de las imágenes negativas se van articulando una sobre otra, componiendo un enramado complejo de una misma situación cuando se refieren a términos “superiores”: una “muerte superior” sería un término consentido por un simbolismo tradicional.

⁸⁵ Pág. 170, “La mística en las grandes religiones orientales”, Martín Velasco, Juan, *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid, Trotta, 1999.

2.4.2.4 Vacío

El vacío es el concepto de orden espiritual más extraño (de los que tienen que ver con el marco propicio) a la cultura de occidente. Es digno de resaltar que hasta el siglo XIV no se adquirió el número 0⁸⁶ en las matemáticas occidentales (si excluimos de esta occidentalidad a los musulmanes ibéricos, sicilianos, y norte africanos que ya conocían el cero), momento en que ya ha surgido el mecanicismo cartesiano y los grandes centros espirituales se aislarán a ejemplos individuales como los místicos españoles o algunos místicos en el centro de Europa. El vacío, que pudo extenderse como primera intuición de la mística apofática de Pseudo Dionisio Areopagita⁸⁷ que tuvo un primer calado en Europa en el siglo IX hasta el XII y luego una segunda discusión a lo largo del siglo XVI, donde se desaprovechan las fuerzas de este movimiento en la figura de Miguel de Molinos, místico al que se le obligó a guardar silencio⁸⁸. Sin embargo durante estos lapsos de tiempo el vacío se ha extendido bajo el auge del pensamiento cartesiano al que luego sustituirá el materialismo que hoy está instaurado (un materialismo de corte positivista-psiquista). Más adelante explico la relación del vacío marco de la imagen negativa a través del concepto de *shunyata* (vacío) del hinduismo que, debido al interés en concepciones orientales de cierta parte de la sociedad en los años sesenta permite que este término haya calado en los setenta.

Se puede colegir que es en el vacío donde la muerte, el silencio y la noche confluyen cuando trasciende cada uno de ellos. El vacío es la carga que está por detrás de la comprensión materialista del mundo. Hemos dejado este punto para el último lugar a sabiendas de la dificultad de manejar el espacio del vacío y de encontrarlo, tanto

⁸⁶ Pág. 47 y ss., Barrow, John D., *El libro de la nada*, Barcelona, Crítica, 2001.

⁸⁷ Pseudo Dionisio Areopagita. Vivió entre los siglos V y VI d.n.e. Es un teólogo y místico que aparte de sus escritos no se sabe mucho de su biografía. Se supone que es bizantino, de procedencia siria. Su nombre deriva de considerarse el único griego que convirtió Pablo de Tarso en Atenas (de ahí "Areopagita"). Se conocen de él 4 tratados y 10 cartas que son las fundadoras de la teología negativa (o mística apofática) que dice que sólo se puede decir qué no es Dios. De él surge la idea de expresión de la divinidad como "ni esto ni aquello" y este trabajo le debe el término "negativa" a sus textos (*Sobre los nombres de Dios*, *Sobre la teología mística*...). A Europa no llegará hasta el siglo IX traducido por Juan Escoto Erígena y su influencia calará en los siguientes reformadores del siglo XII de los que se hará un contacto fundamental. Bernardo de Claraval (creador de la orden cisterciense) o Hugo de San Víctor son dos ejemplos de ello. Este también será el pilar fundamental para algunos casos como los alumbrados españoles o la doctrina de Miguel de Molinos.

⁸⁸ El padre Miguel de Molinos (1628-1696) fue un místico español (se le llama el "último" y lo recoge Menéndez Pelayo en sus *Historia de los heterodoxos españoles*) con una obra que tuvo más influencia en el extranjero que en España. Las torturas de la Inquisición le obligaron a aceptar todos los cargos que se le imputaban y desde 1685 (ya perseguido siete años antes) estuvo encerrado. Su silencio fue obligado con las cadenas. Su doctrina hablaba de la quietud del alma para llegar a Dios. Sólo se necesitaba de su pureza y contemplación y dejaba así la vida espiritual reducida a una pura nada, a un vacío.

en exposiciones directas, como en expresiones de uso cotidiano. Muy posiblemente lo que aquí venimos llamando “negativo”, en muchas ocasiones habrá quien lo pueda expresar con el término “vacío”. Pero nuestra distinción no es gratuita. Vacío implica una negatividad que sólo es parcial y que, en muchas ocasiones es sólo un matiz de la trascendencia. La noche superior es, como imagen, recorrido de toda esa misma trascendencia y comprenderla una señal de ascenso espiritual, al igual que lo son el silencio y la muerte trascendidas. No se puede aislar una de otra, ni jerarquizarlas pensando en que el vacío es un común denominador. Sólo es un elemento más, como la cima lo es con respecto de la montaña y la distinción cualitativa que los separa de los tres elementos es reunida en el vacío.

La filosofía oriental distingue con precisión este vacío. Es un término común a varias religiones como el budismo o el taoísmo y se parece a la primera sentencia del *Tao te King* «el curso que se puede discurrir no es el curso permanente»⁸⁹. “El espacio que no se usa”⁹⁰ corresponde a este “vacío”. Pero no es un espacio planamente material. Este “vacío” también es el espacio que permite la creación.

Generalmente, shunyata se traduce como “vacuidad” o “vacío”. Estas traducciones son absolutamente erróneas si tenemos en cuenta que shunyata es un vocablo sumamente positivo. Por desgracia, los primeros traductores no eran muy sutiles y se dejaron confundir por el sentido que tiene shunya en el lenguaje cotidiano corriente. Según este lenguaje popular, si un vaso no contiene agua podría llamársele shunya. Pero no es este el sentido de shunyata en la filosofía budista.

Es posible explicar shunyata de un modo muy sencillo. Cuando percibimos, por lo general, solemos prestar atención a las formas delimitadas de los objetos. Pero dichos objetos son

⁸⁹ Pág. 31, Lao zi, *Tao te king. Libro del curso y de la virtud*, Madrid, Siruela, 1998.

⁹⁰ Uno de los ejemplos más famosos de diferenciación entre “lo inútil” (el vacío como exclusión) y “el espacio que no se usa” (el vacío como posibilidad), se resume en una de las prédicas de la figura taoísta Chuang-Tzu:

«Hui-tsé dijo a Chuang-tzu:

-Tus palabras no son útiles para nada.

Chuang-tzu le contestó:

- Cuando se conoce la inutilidad, es cuando se puede comenzar a hablar de utilidad. Si bien la tierra es inmensa, lo que de ella se sirve el hombre es la escasa porción que recibe su pie al andar. Pero si, a los lados del pie, se abriera un abismo, le sería aún útil?[sic]» Pág. 280, Chuang-Tzu, *Obra completa*, Palma de Mallorca (España), Cort, 2005.

percibidos dentro de un campo. Por ello es posible dirigir la atención, bien a las formas concretas y limitadas de los objetos, o bien al campo en el que están situados. En la experiencia de shunyata la atención se vuelca sobre el campo más que sobre sus contenidos.⁹¹

Este vacío se convierte, así, en el generador. El matiz de Guenther y Chögyam Trungpa reside en la distancia de la cosmovisión. Sin embargo su estadio en la filosofía occidental también encuentra formulaciones valiosas en la que los poetas pudieron apoyarse. Al vacío (o la nada), María Zambrano le dedica un valiosísimo capítulo en su libro *El hombre y lo divino*. Según ella, la nada se gesta en la religión y es parte de la filosofía gracias a que ocupa el espacio de «*las cosas que son*»⁹². Luego transmite la sensación de que esta nada viene de las entrañas y la trata como un elemento cuyo atributo es irreducible a una idea. Entonces se puede convertir en “Otro” y como “Otro” fagocitar el resto del mundo⁹³. Si esta vivencia se da, si aparece la oportunidad de que la nada se expanda, aparece entonces la plenitud. Es un momento de inversión de la conciencia materialista. La nada, como entidad material que ha surgido del propio cuerpo, que se identifica y se “llama” en lo restante, hasta identificarse y convertirse en plenitud, pasa a un fondo sagrado⁹⁴, ese nivel al que estamos haciendo continuamente referencia se plasma a través de la imagen negativa. Es una vivencia que pertenece al rasgo místico, pero sin embargo puede experimentarse en cualquier persona. Este vacío es la experiencia en contacto con lo irreducible, con lo inteligible, a fin de cuentas, con lo que es completamente negativo.

⁹¹ Pág. 56, “La indivisibilidad de la apertura y la compasión”, Guenther, H.V. y Chögyam Trungpa, *El amanecer del tantra*, Barcelona, Kairós, 2003.

⁹² «*La nada como tal apareció, no en la filosofía, sino en la religión, como último fondo de donde saliera la realidad toda por un acto creador. Esta nada pudo en realidad entrar a formar parte de la filosofía que se ocupaba de las cosas creadas, de las cosas que son, que están dentro o bajo el ser. Sólo al hombre podía afectarle esta nada.*» Pág. 165, “*La última aparición de lo sagrado: la nada*”, Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, Siruela, Madrid, 1991.

⁹³ «*Son ellas [las entrañas], es en ellas, en su irreducible sentir donde aparece el sentir de la nada; la nada que no puede ser idea, pues es lo que devora, lo que más puede devorar: “Lo otro” que amenaza a lo que el hombre tiene de ser; pura palpitación en las tinieblas.*» Págs. 165 y 166, “*La última aparición de lo sagrado: la nada*”, Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, Siruela, Madrid, 1991.

⁹⁴ «*El fondo sagrado de donde el hombre se fuera despertando lentamente como del sueño inicial reaparece ahora en la nada. El vivir desde la conciencia hizo el vacío en torno al hombre, fue reduciéndolo todo a ideas sostenidas en la duda. Y entre las ideas sostenidas en la conciencia, el sujeto, único ser, afirmándose a sí mismo; dotándose de ser a sí mismo en un esfuerzo de tregua. El vivir en la conciencia desembocó en vivir en el espíritu.*» Págs. 173 y 174, “*La última aparición de lo sagrado: la nada*”, Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, Siruela, Madrid, 1991.

La nada es lo irreductible que encuentra la libertad humana cuando pretende ser absoluta. Y la pretensión de algo absoluto puede dejar caer su absoluto sobre aquello que le resiste, verificándose así una conversación entre lo absoluto del ser y del no-ser. Quien pretende ser absolutamente acaba sintiéndose nada dentro de una resistencia sin fronteras. Es lo sagrado que reaparece en su máxima resistencia. Lo sagrado con todos sus caracteres: hermético, ambiguo, activo, incoercible.⁹⁵

¿Cómo se articula este no permanecer que es la “resistencia de lo sagrado” durante la lectura? Como ya hemos dicho, se articula en la distancia que hay entre el texto y la comprensión del lector. El vacío es el espacio entre ambos, el que permite que ambos converjan y el que los unifica. Entre esos dos espacios es donde habita la posible experiencia extática del poema y su consistencia lírica. Y muchas veces, las propiedades de distancia y deformidad del vacío que se extiende entre poema y lector permiten que los resultados de los distintos poetas no parezcan comunes a simple vista.

Creo que, como explicó Montale utilizando de soporte a Croce, la lírica advierte una materialización de la intuición distinguida (discriminada) por el gusto, que parte de un proceso de empirismo necesario. Esta revisión de la lírica sólo por la intuición distinguida destituiría el tradicional concepto de género literario⁹⁶ y podría dividirse en el de “las creaciones” (creaciones líricas sería el apartado al que damos estudio), del que Montale hace una crítica aproximada. Pero no se inmiscuye en la posibilidad de marcar una cercanía de puntos de creación⁹⁷, quizá prevenido de las dificultades que se asumen al entrar en un campo académico como es este. En este modelo de análisis el vacío supondría el factor de conjunción y marco total de la experiencia creadora ya que, para

⁹⁵ Pág. 174, “*La última aparición de lo sagrado: la nada*”, Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, Siruela, Madrid, 1991.

⁹⁶ Porque traspasa desde otro punto de vista, el del dinamismo creador, no el de la opción de contenido-forma. Había que confirmar las creaciones desde el punto inicial o generador del artista así como desde el punto de vista que el lector toma con respecto a la obra y entonces podría clasificarse, algo bastante ajeno a lo que hoy entendemos por género literario.

⁹⁷ Págs. 85 y ss. “La estética y la crítica” (1962), Montale, Eugenio, *Sobre la poesía*, México D.F., F.C.E., 2000.

poder avanzar, ha de estar el vacío enfrente. Quizá la escritura, en otro grado, también sea el vacío que no cabe en los poetas y se vierte haciendo hueco en sí mismos para que quepa otro amor, otra creación. El vacío es lo que resiste en un poema a las invenciones y tratos del lector.

La resistencia al ser propio del hombre es la nada, y la nada es dios, lleva a Él; dejarse caer, hundirse en la nada es hundirse en el fondo secreto de lo divino. El demonio no asecha ya por la nada, sino por el ser; el ser es la tentación.

Y así el infierno queda también apaciguado, anulado. Al aceptar la nada, el infierno se anula, carece de entidad.⁹⁸

Si un lector se hiciese con la nada vivencial de un poema, una nada de “segunda mano”, no podría vivir más que en una tranquilidad marcada por la certeza poética. El plano que tenemos que respetar del poema como obra en sí, de manera clásica, es que es un texto que no sobrepasa una superficie del papel y que es la voz, la palabra que anima el texto la que permite su calado en nosotros.

Quizá no sea así. Quizá dentro del propio poema habiten unos espacios de vacíos donde estos se hayan abierto a las posibilidades de que el lector entre y se afine. Estas áreas de nadie quizá sean las convivencias de una conciencia que puede mantenerse en identificación y cuanto más espacio e intensidad, más tiempo y resistente a los climas culturales. Estos espacios vacíos se verán que van desde un uso tipográfico hasta la posibilidad de “montaje” último del poema por el lector. La lectura, que deja cierta elección rítmica al lector también es parte de este vacío aglutinador. Este vacío, son pequeños elementos que si se configuran sólo como materia y “pulsadores” a favor de disfrutar sólo de una obra u otra, marcarán imágenes melancólicas. Sin embargo hay que poder leer en esos vacíos una segunda negación de ellos mismos para que surja la imagen negativa.

⁹⁸ Pág. 166, “*La última aparición de lo sagrado: la nada*”, Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, Siruela, Madrid, 1991.

La obra de arte que no arrastra consigo la nada de donde toda creación ha de salir –ese silencio del alma que precede a toda obra- sino esa inanidad de su suerte; el haber nacido sin necesidad, el no ir dirigida a nadie; el no ser, ni poder ser ofrecida.⁹⁹

Esa, quizá, sea la parte de la obra que tiene una belleza de asceta. La inmovilidad que se le presupone en el ámbito de la creación podría darse a un tipo de poesía similar a un sacrificio religioso donde la ofrenda es la intimidad del poeta o la ilusión de una intimidad que cambia, para mantener el equilibrio, en la belleza. Se cree haber encontrado poetas que han buscado la imagen negativa donde, a priori, podría existir la incomunicación del pasado donde la falta de vacío convirtió a las obras artísticas en “inoperantes” para ese momento de articulación cultural. Lo que bien se podría llamar a estos literatos sería el de grandes buscadores de los rastros del vacío, siguiendo, lo que argumentó María Zambrano como relación entre la belleza y el vacío. Para poder describir la experiencia de belleza en el vacío ha de tenerse en cuenta que no es una plenitud de las formas o uno de los caminos de lo sublime, sino una expresión, un proceso. La toma de conciencia de ese mismo vacío que rodea la experiencia cotidiana puede ser suficiente material para la sensación de belleza. Aquí reaparece el término vacío en el sentido oriental (*shunyata*) como curso (*tao*), como generador de posibilidades.

La belleza hace el vacío –lo crea-, tal como si esa faz que todo adquiere cuando está bañado por ella viniera desde una lejana nada y a ella hubiere de volver, dejando la ceniza de su rostro a la condición terrestre, a ese ser que de la belleza participa. Y

⁹⁹ Pág. 171, “La última aparición de lo sagrado: la nada”, Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, Siruela, Madrid, 1991.

que le pide siempre un cuerpo, su trasunto, del que por una especie de misericordia le deja a veces el rastro...¹⁰⁰

Aún vemos que esta búsqueda es realizable para los poetas ya que han dejado textos más que valiosos para el enriquecimiento personal y cultural de todos los que compartimos la lengua castellana. Es a través del idioma, de la búsqueda de sus profundidades y de marcas de asociación lo que permiten que el último gran marco, el vacío, en la belleza y en la unidad, sea el integrador y lazarillo de la lectura. Es, de alguna manera, esta lectura la que hace extenderse el vacío a un lado del reposo de quien encuentre algo más que placer estético en los poemas centrales de los poetas andinos que cristalizan la imagen negativa en los años setenta.

2.4.3 La diferencia entre los términos “negativa” y “melancólica”

«¿No está mi apoyo en una nada?»

Jb, 6, 13

Para poder entender en profundidad la distancia entre las dos imágenes vamos a comprender cómo se distancian en su nomenclatura. Entraremos en las diferencias de comportamiento en cuanto a recepción y creación de la imagen negativa y la imagen melancólica, acercándonos a cada una por separado e intentar, por último, demostrar cómo ambas pertenecen, a su vez, a grandes grupos de creación dentro de la literatura. Una creación artística para el arte y una creación artística de trasfondo espiritual.

¹⁰⁰ Pág. 53, “El vacío y la belleza”, Zambrano, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

La condición de “negativa” de la imagen que se define en este trabajo no se fundamenta en la idea de que sea parte de una restricción, un perjuicio, una simple reducción material. *Negativa*, en analogía con las ocasiones de una ascesis espiritual elevada se vincula al momento de la *simplificatio*, la *unidad simple* del Maestro Eckhart o el *advaita* de Shánkara. Es, a fin de cuentas, la expresión de *no* dualidad. En este cerco semántico de la dualidad se encuentra la negatividad de la que hablamos. En esa definición es difícil entender el “no” como un perjuicio, una restricción de lo ya existente. O por lo menos entenderlo así y quedarse con la sensación de que no aprehendemos lo fundamental de tales expresiones. *Negativa*, es el *no* de no-dualidad donde habita la plenitud. Esa negatividad plena y parcial que socorre a la sed del místico. También, bajo otra forma y soporte, es la misma negatividad que reflejan algunos poetas y que la entidad lírica acaba constituyendo. La lírica, en cuanto a sustancia inexpressable de forma acabada, de categoría nunca cerrada y de trascendencia de sus propias herramientas de uso (la palabra), pertenece a un espacio en el que su negatividad es una constante para su producción más alta o autorreflexiva.

El caso de “imagen negativa” no es el de un concepto aislado surgido de la nada, pese al escaso número de teóricos que han podido organizarla. Por ejemplo, en *Lo puro y lo impuro* Jankélévitch propone una “filosofía” para la delimitación de lo que él llama “Puro”. Este *Puro* inefable, indistinguible e irresoluble en el “yo soy” es una cota que siendo lo “puro-y-simple”¹⁰¹ atribuye a los místicos. La filosofía que se encargaría de este terreno es, para él, la *filosofía negativa*¹⁰².

Otro crítico que bordea y expresa la función de la imagen negativa es Jean Baudrillard, que en su trabajo *Cultura y simulacro*, describe que existen cuatro fases sucesivas por la imagen:

- es el reflejo de una realidad profunda
- enmascara y desnaturaliza una realidad profunda
- enmascara la ausencia de realidad profunda

¹⁰¹ Pág. 207, Jankélévitch, Vladimir, *Lo puro y lo impuro*, Madrid, Taurus, 1990.

¹⁰² Pág. 16, Jankélévitch, Vladimir, *Lo puro y lo impuro*, Madrid, Taurus, 1990.

- no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro.¹⁰³

La imagen negativa pertenece a la primera fase de la imagen, mientras que la imagen melancólica se refleja en la segunda. Siendo elementos contrarios, comparten una misma unión en la profundidad. Ya que no puedo definir esta imagen que propone Baudrillard como una “imagen profunda” o “la imagen reflejo de una realidad profunda” y el trabajo presente diverge de la metodología, incluso de puntos de vista de Jankélévitch, creo más acertada su terminología y se pasará a describir, no una disciplina, sino una imagen que entronca con el mundo apofático, es decir, con el que sólo se puede conocer negando y a través de normas inversas a las que rigen la conciencia material. Así la imagen negativa queda dentro de este quicio de analogía no corrupta con lo “profundo”, mientras que la imagen melancólica “enmascara y desnaturaliza” esta realidad profunda. Es imprescindible entender el quicio de esta gradación, tanto teóricamente como en los resultados prácticos para que se pueda apreciar las similitudes que presentan las obras.

La imagen negativa y la imagen melancólica son productos constantes a lo largo de la tradición lírica occidental que se dan en términos complementarios y siguiendo un modelo de creación paralelo. El hecho de transmitir un fenómeno indecible, de transformarlo en un “producto”, un objeto que pretende, cuando es más puro, conservar esas categorías que lo asemejan a la vivencia inteligible, es una imposibilidad. La ruptura del místico con el poeta y de ambos con la materialidad, lleva a un lugar donde el lenguaje parece inútil visto desde afuera. Aquí se entiende que el lenguaje de la lírica aplicado a la experiencia cotidiana será siempre *negativo*. El lenguaje del poema, en boca del lector, es menos cero debido a que la cumbre estética y espiritual ocurre a unos grados por encima del hecho de este mismo lenguaje¹⁰⁴. Es lo que se comprueba al intentar entender la imagen negativa silogísticamente o materialmente, con una sola dirección o haciendo referencia a accidentes personales del poeta. La incomprensión del

¹⁰³ Pág. 28, Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2008. Dicho libro, aunque describe con precisión la imagen negativa no se ocupa más de ella que en este párrafo, ya que se centra en la descripción y desarrollo de lo que él llama la última fase de la imagen.

¹⁰⁴ Este es el significado que expresa el Maestro Eckhart con la sentencia «las palabras no son capaces de dar ningún nombre a naturaleza alguna que se encuentre por encima de ellas» II, s. 17, p. 415 Eckhart, Maestro, *Tratados y sermones: obras alemanas*, Barcelona, Edhasa, 1983.

lenguaje vulgar es la condición que la trascendencia necesita del lenguaje: librarse de sí. Agamben lo entiende de este modo.

Lo místico no es algo en lo que pueda encontrar fundamento otro pensamiento, que intente pensar más allá del horizonte de la metafísica, en cuyo extremo confín –el nihilismo– nos movemos todavía; éste no es sino el fundamento indecible, es decir, negativo.¹⁰⁵

El lenguaje poético que se basa y centra su atención en este cero absoluto, cumbre de la experiencia, es el que pertenece a la imagen negativa y a la imagen melancólica. Sus composiciones son distintas: la imagen negativa lo refleja, la melancólica lo “falsea”. La imagen melancólica permite que esa imposibilidad de encuentro, la restricción, la ausencia o lo que está por venir no se haya dado o se desee un camino intermedio. La imagen negativa es el reflejo, mutante o estático, de lo que no es ni deseo ni restricción, *ni esto ni aquello*, como dice la definición apofática de Dios o la de los *Vedas*. La imagen melancólica es la expresión de los primeros puntos de la *vía mística*¹⁰⁶, en cuanto a estatismo o movimiento estancado en uno de los pasos vitales que poco tienen que ver con los poéticos ya que aún no se ha dado la transmutación de la conciencia.

Aquí hay que desentenderse de las concepciones que marca el surrealismo acerca de la psique del *yo poético* y que tiende a equiparar poesía y vida. Estas ligazones “pesan” demasiado para la imagen negativa. La expresión poética de esta experiencia cumbre es frágil, ligera y casi no resiste ciertas condiciones cotidianas. Parece que por encanto puede sustraerse de la sustancia vital, de la que es un calco. La distancia entre esta condición inmaterial de la poesía es la misma que la que cubre el deseo lírico de que cristalice. Revelar lo antes desconocido parece parte de la lírica contemporánea. Revelar entonces esta profundidad de la ascesis espiritual es en lo que

¹⁰⁵ Pág. 148, Agamben, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia, Pre-textos, 2003.

¹⁰⁶ O del *nigredo* que hacía referencia atrás.

se funda la imagen negativa, mientras que la imagen melancólica neutraliza dicha ascesis debido a que se define por eso mismo, por cortar el paso a un cambio cualitativo de la conciencia.

2.4.4 La sobreexplotación de la imagen: causa melancólica

En lo cotidiano el desvelamiento de la ascesis espiritual comienza por la sobreexplotación de la imagen. Esta posición del desgaste viene presentada por varios autores. Durand describe a través del método del imaginario dónde han quedado esos “dioses que han huido” para Heidegger. Para él la proyección divina se mide por su imagen y el uso de esta. Con ello asegura que esta sociedad está socavando la importancia de la imagen al sobreexplotarla.

La imagen, habiendo estado siempre desvalorizada, todavía no inquieta la conciencia moral de un Occidente que se cree vacunado por su iconoclasia endémica. La enorme producción obsesiva de las imágenes se ve contingenciada en el dominio del “distraer”. Y no obstante, los difusores de imágenes – digamos “los medios de comunicación de masas”- están omnipresentes en todos los niveles de la representación, de la psique del hombre occidental u occidentalizado. Desde la cuna hasta la tumba, la imagen está aquí, dictando las intenciones de productores anónimos u ocultos: desde el despertar pedagógico del niño, desde las elecciones económicas del adolescente, desde las elecciones tipológicas (el *look*) de cada uno, en las costumbres públicas o privadas, la imagen mediática está presente, unas veces presentándose como “información”, otras veces escondiendo la ideología de una “propaganda”, y otras

convirtiéndose en “publicidad” seductora... La importancia de la “manipulación icónica” (relativa a la imagen) todavía no es inquietante; no obstante, de ella dependen todas las demás valorizaciones, incluyendo la de las “manipulaciones genéticas”¹⁰⁷

Esta perspectiva, que implanta las sanciones de una continuidad donde la imagen puede resultar un proceso de hipersensibilidad debido a su misma frivolidad se muestra en elementos, hoy tan habituales, como mostrar cuerpos inexistentes (retocados con Photoshop) pero completamente verosímiles. La imagen ha perdido, como vínculo con su identidad, la realidad. Ahora mantiene el equilibrio entre el chantaje a la realidad y la fidelidad a la misma. Desde esta relación no es difícil ver que la imagen negativa se haya extendido en la creación, aunque de forma minoritaria, sobre personas hipersensibles a la relación de imágenes que pueblan y violentan el mundo. La sensibilidad de Zambrano que se dirige a “al dios que vendrá”¹⁰⁸ advierte el mismo peligro, aunque lo formula desde otro plano interrogándonos a su vez acerca del presente relacionado con el futuro.

Pero la época actual mantiene el espejo velado para no topar con la propia imagen; lo que se ‘espera no se sabe’, ni tal vez se quiera saber; la razón se ha eclipsado, ha naufragado más bien, entre los hechos.

Por ello tenemos que volver la vista al pasado, a los instantes que son nuestra raíz, que son todavía nuestro ayer para encontrar a la esperanza perdida. Y el lugar donde la esperanza se ha refugiado de maneras más confiada es en la Utopía.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Págs. 48 y 49, “Paradoja de lo imaginario en Occidente”, Durand, Gilbert, *Lo imaginario*, Ediciones del bronce, Barcelona, 2000.

¹⁰⁸ Al que ella llama en más de una ocasión el Dios Desconocido y que es, para ella, el patrón de los poetas.

¹⁰⁹ Pág. 126, “Más sobre ‘la Ciudad de Dios’”, Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid, 1987.

Le pertenece a la lírica la creación de una trascendencia¹¹⁰ que oriente al hombre en un camino emocional centrado o disperso. La vivencia desprendida de una imagen o aferrarse a un millar de ellas que participen de esa misma imagen vacía, son posiciones antagonistas, pero hermanas de la misma situación. Ambas miran al pasado para recuperar motivaciones que construyan utopías. Todos los poetas que presentamos aquí, ya utilicen la imagen negativa o no, pertenecen al amplio sector de la población que construía una utopía, pero no sólo la utopía¹¹¹ cubana o la de las guerrillas. Existen más posibilidades y se desarrollan en cuanto a deseo y coherencia con ellas en los poemas.

Tanto la melancólica como la negativa son respuestas ante esta sobreabundancia de imágenes. También son expresiones de la presión de las creaciones utópicas que son parte fundamental heredada de la revolución francesa. El recuerdo, así, según lo encuentra Zambrano pasa a ser un pilar de la Utopía, de la creación imposible y que, los poetas, sí aprovechan, como veremos en Mutis, poeta que recrea un pasado una y otra vez, inexistente en lo material y forzado en su lírica para aparecer¹¹². Esta mirada atrás, que es una mirada utópica y a la vez imprescindiblemente material, supone una fuerza que en estos momentos la literatura buscó con ahínco, en ejemplos como el de Juan Liscano que publica en 1976:

Es posible que si la literatura regresa al principio, si se propone no propiamente balbucear, sino volver a hablar desde la raíz o desde el vacío, desde lo sagrado, encuentre una vía de supervivencia¹¹³

¹¹⁰ en el mismo sentido que lo usa Zambrano, como intersección de “realidades” [subcapítulo “trascendencia y realidad” págs. 87-89, Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid, 1987.]

¹¹¹ Como se sabe, América es el continente de la utopía desde los ojos europeos. Colón llegó con la imagen utópica del comercio con la India y luego las novelas de caballerías extendieron la fantasía del Edén o los espacios de la gloria y el oro. Hasta su independencia política la utopía no será íntegramente americana. Para más información se puede consultar Mayer, Alicia, *La utopía en América*, México D.F., Universidad Autónoma de México, 1991.

¹¹² Por ejemplo, este pasado no es tanto personal, sino histórico. Desde el título el poema tiene un contenido regio, militar e histórico: “Regreso a un retrato de la Infanta Catalina Micaela hija del rey Don Felipe II”, “Cuatro nocturnos de El Escorial”, “En Novgorod la Grande”, “La muerte de Alexandr Sergueilvitch” o “Tríptico de la Alhambra”.

¹¹³ Pág. 12, Liscano, Juan, *espiritualidad y literatura: una realidad tormentosa*, Caracas, Monte Ávila, 1976.

Como emparenta Liscano, esta raíz tiene que ver con el vacío. La literatura parece fundarse sobre esta condición de desaparición, de encuentro que es el descanso del lenguaje, agotador de toda materia, como describe Westphalen.

[Una lengua] la compararíamos a un animal camaleónico y comestible del cual nos servimos parca o glotonamente con arreglo a necesidades caprichos u obsesiones – pero cuya historia y proveniencia no podremos reconstruir sino fragmentariamente – cuyas posibilidades y carencias más bien se nos escapan – cuyo poder sobre nuestras acciones ideas sentimientos no percibimos y del cual es difícil prescindir salvo en contadas experiencias (el arrobó místico o el fulmíneo reconocimiento amoroso).¹¹⁴

Y con esto volvemos al punto de partida, en el que el agotamiento de la palabra se convierte, otra vez, en el límite poético que, enfrentado por su contribución utópica, su tradición de magia y de *profética*, la presionan hasta intentar conseguir superar los lindes de lo vivido, expresar un límite más, algo que pueda ceñirse a todos y que sea, como el sueño de la revolución francesa, extensible a todo un mundo. Así, algunos autores, como veremos, entienden de manera directa o indirecta los usos de las experiencias cumbres, así como de otras disciplinas como la alquimia. Aunque no sea necesario para este trabajo que exista una demostración directa, ya que, los expertos admiten que existe una “mística salvaje”, fuera de confesiones concretas y que, para otros estudiosos¹¹⁵ supone un fin necesario en las vidas de las personas. Ya que este contacto con lo divino puede ser por vocación personal, su actitud ante su proyección artística queda defendida por Burckhardt

No es posible ni siquiera necesario que todo artista o artesano que practica un arte sagrado sea consciente de esta ley divina

¹¹⁴ Pág. 13 “Las lenguas y la Poesía”, Westphalen, Emilio Adolfo, *La poesía los poemas los poetas*, Universidad Iberoamericana, México D.F., 1995

¹¹⁵ Como Jung, que lo llamará “proceso de individuación”, aunque ambos aspectos no sean exactamente los mismos, los procesos de individuación tampoco son especialmente sistemáticos ni muestran un proceso común, sino un final acorde.

inherente a las formas. Conocerá solamente de esta ley, o algunas aplicaciones circunscritas por las reglas de su oficio; éstas le permitirán pintar un icono, modelar un vaso sagrado o caligrafiar de una manera litúrgicamente válida, sin que deba conocer necesariamente el fondo de los símbolos que maneja. Es la tradición la que, al transmitir los modelos sagrados y las reglas de trabajo, garantiza la validez espiritual de las formas; posee una fuerza secreta que se comunica a toda una civilización y determina incluso las artes y oficios cuyo objeto inmediato no tiene nada de particularmente sagrado.¹¹⁶

Con ello la renovación de signos espirituales y la influencia de las religiones orientales, así como el nuevo interés por las tradiciones esotéricas que surgió en la América Latina de los años sesenta y setenta, suponen un excelente sustrato para la absorción de estos términos sagrados que no terminan de revelarse.

La absorción por cierto sector de la población de estas “religiones lejanas” ha sido muchas veces una marca de prestigio debido a su rasgo exótico frente a sus ritos tradicionales occidentales. Esta búsqueda religiosa¹¹⁷ también atiende a un “espíritu” que parece haber abandonado a amplios sectores del catolicismo y de una moral materialista que deja al individuo ante una falsa intemperie: una volátil “vivencia de lo real”. La objetividad materialista en lo espiritual es una escalera frustrada. No se puede conservar el espíritu como primer plano si ha de razonarse para valorar lo que los místicos ansiaban y no llegaban a explicar. Esa convergencia de espacios, material en la cultura y tradicional (místico) en la búsqueda no encuentran una solución concreta. Su colisión permite decir que quien trabaja con su interior como creación superior busca *«la autodisolución [que] es el precio que la obra de arte debe pagar a la*

¹¹⁶ Pág. 6, Burckhardt, Titus, *Principios y métodos del arte sagrado*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2000.

¹¹⁷ Que aún no arrecia y ya ha producido materialmente. El consumo es una conveniencia de absorción con productos semi-religiosos (decoración con budas y otros símbolos del lejano oriente) o ya completamente de consumo (champús, menaje del hogar y otros materiales de diseño con la etiqueta “Zen”) y religiones nuevas que utilizan bases astrológicas y un sincretismo extraño del esoterismo tradicional (HDH, por ejemplo), así como la continuidad de las publicaciones teosóficas o la popularización hasta un punto de vista ridícula del Yoga (del que se ha destilado un subproducto de tonificación muscular: el pilates). Esta gama de productos de una búsqueda espiritual son la imagen melancólica, la “traída a tierra” de un material “celeste”, la impostura del beneficio y el peligro del mal uso de la palabra.

modernidad»¹¹⁸. Y creo que para definir este espacio que lleva a la autodisolución, a la recreación de espacios afines al mismo y que continúa con la enorme carga de trascendencia con más de dos milenios de tradición en occidente, el término “imagen negativa” es sustancial. Una imagen oculta a la conciencia material y por lo tanto intocable por ella que permite la ampliación de posibilidades, siempre negadas en su seno, siempre disponibles en su radio.

2.4.5 La imagen melancólica

La melancolía, como cualidad externa a la teoría de los humores¹¹⁹, es una cualidad moderna, por lo tanto materialista y occidental. La melancolía en la fase medieval se llamaba ‘açidia’ y se definía como una enfermedad de la volición. Como caso clínico tenía su imaginario concreto y estaba imbricada dentro del cuadro médico que pertenecía a la teoría de los humores. La açidia era, concretamente, la distorsión del humor melancólico, siendo el tipo más propenso a las enfermedades y a la actitud contemplativa e indolente. La açidia era

La perversión de una voluntad que quiere el objeto, pero no la vía que conduce a él y desea y yerra a la vez el camino hacia el propio deseo.¹²⁰

El cese del deseo es parte de la imagen negativa. Esta imagen negativa provee la experiencia de una totalidad con la que el camino se borra y se disfruta. La melancolía

¹¹⁸ Pág. 88, Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

¹¹⁹ En la medicina tradicional occidental (a partir de Hipócrates) existía la idea de que el hombre se dividía en cuatro cualidades (caliente, frío, húmedo, seco) que regían su funcionamiento interno. A la intersección de dos cualidades le correspondía la creación de un humor, habiendo así otras cuatro: colérico, sanguíneo, flemático y melancólico. Esta idea la continúa en el mundo medieval a través de San Alberto Magno. Para los detalles de Hipócrates consultar Hipócrates, *Tratados hipocráticos. II*, Madrid, Gredos, 1997. Y para consultar la influencia de esta teoría en el arte del barroco, Rodríguez de la Flor, Fernando, *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, 2007. Aún en los escritores contemporáneos se puede encontrar influencia de estos humores, como el caso de los escritores sanguíneo y colérico (humores complementarios), en el cuento de “Bartleby, el escribiente”, de Henry Melville.

¹²⁰ Pág 31, Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

es el reverso de este trato con el deseo ya que es un desear sin cese. Esta imagen melancólica pertenece a un proyecto que no se conduce por el mismo cauce en el que se considera el gozo que se busca, es decir, sigue un camino hacia un espejismo, hacia un encontrar de un vacío no expansivo, sino restrictivo en el sentido del perjuicio.

Además, en la Edad Media la melancolía se consideraba una enfermedad crónica. Se entendía casi como una “disfunción del carácter del que era difícil curar debido a que pertenecía al registro de las “enfermedades elementales”¹²¹. El estado melancólico predisponía al sujeto a una sensibilidad artística, al igual que, por ejemplo, una depravación sexual o un amor mórbido. Ambas, que pueden corresponder a excesos de proyecciones en un cuerpo ajeno al propio, son, según Agamben, trastornos volitivos.

Es decir, que la incapacidad de concebir lo incorpóreo y el deseo de hacer de ello objeto de abrazo son las dos caras del mismo proceso, en el transcurso del cual la tradicional vocación contemplativa del melancólico se revela expuesta a un trastorno del deseo que la amenaza desde dentro.¹²²

Dejar de contemplar sería la pérdida irreparable del melancólico, o mejor, su vida conlleva una contemplación detrás de otra. Su vivencia está, así, *doblada*, entre la sensitiva y la imagen melancólica que crece y se “adueña” de las relaciones de presente. Por lo tanto el encuentro central de la imagen melancólica consiste en convertir esa metáfora en el objeto imaginado. Al fin y al cabo es intentar el vano esfuerzo de convertir las cosas en palabras.

Esto ocasiona una necesidad de entender fines que la escritura de la imagen melancólica (y la centralidad de la imagen melancólica en varias poéticas) plantea en cuanto a producción de elementos como temas o poéticas. La palabra se convierte en estas poéticas melancólicas en la garante del mundo, las emociones o la razón. La

¹²¹ Pág. 36, Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2001. Casos como este lo ilustra la *Celestina*, en el episodio donde Calixto es llamado “Melibeo” por su sirviente y le asegura que lo van a atar y moler a palos si sigue así de melancólico. Este, al parecer, era uno de los remedios recetados.

¹²² Pág. 49, Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

palabra intenta, una y otra vez, “rellenar” el vacío. Como hemos visto la imagen negativa se vacía de volición, raciocinio o sentimentalidad (de ahí su paralelo místico) para completarse y aquí sucede exactamente lo contrario. La imagen negativa pertenece a la ascesis espiritual y la melancólica pertenece al reflejo del tratado medieval de la “bilis negra”, con sus paralelismo del *nigredo* o la concepción materialista de todo lo trascendente. Según las “afecciones” de la melancolía podemos estructurar en tres partes los reflejos más habituales de la lírica que trata a la imagen melancólica como central son los procesos mentales (1.), los procesos lingüísticos (2.) y los procesos disociativos emocionales (3.).¹²³

1. **La predominancia de los procesos mentales.** La mente es un continuo preguntarse *¿para qué?* dentro del discurso. La racionalidad es inextinguible según la teoría Zen que dice que la mente sólo es sosegable. No se puede matar a la mente¹²⁴. Esta es una corriente que tiene que superponerse a la volición de encuentro divino para poder hallar la iluminación¹²⁵. Pero el primer presupuesto de la enfermedad melancólica consiste en que es un problema entre la volición del sujeto y el objeto del deseo. Así, un deseo desaforado puede crear una mentalidad desaforada que busque formular encuentros mentales con lo que le distancia de la “dicha”. Esta distancia, sin embargo, es la imagen negativa, que está presente, pero no se utiliza, sigue inútil, no se puede percibir debido a la primacía mental.
2. **La finalidad en sí misma del discurso lingüístico.** También centrarse en el conflicto entre el lenguaje y el mundo que resulta más evidente una vez que no funcionan a un mismo nivel, inflamado los deseos que se superponen al lenguaje y que quisiera que funcionase igual que el mundo. La imagen negativa, una vez disuelto el mundo y encontrado que

¹²³ Pág. 57, Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

¹²⁴ Suponemos que a excepción de una lobotomía, aunque según la estrecha relación tradicional entre cuerpo y alma para los místicos sería un acto atroz.

¹²⁵ Así, por ejemplo, el óctuple camino del budismo, el correcto pensamiento es una regla inevitable para la iluminación que puede asimilarse, con su distancia, a la de “no cometerás actos impuros, ni de palabra, obra u omisión”, ya que el mal pensamiento, es así, un acto. Sobre el óctuple camino se pueden leer los Sermones de Budha, en la pág. 78, sermón nº 36, *Majjhima Nikāya. Los sermones medios del Buddha*, (con introducción y notas de Amadeo Solé-Leris y Abraham Vélez de Cea), Barcelona, Círculo de lectores, 2003.

la simplificación de las formas puede ser un reflejo de la conexión con ese espacio de beatitud, no implica una búsqueda intelectual más trascendente en el terreno del lenguaje. Por ejemplo, San Juan de la Cruz logra la unión de mundo y significado después de haber subyugado el lenguaje metafísico. Su espacio de simplicidad en ese sentido es una retracción del sentido para que en él entre la experiencia. La imagen melancólica actúa, curiosamente, al revés. En la modernidad se centra en hacer hablar al lenguaje sobre sí mismo, es decir, de los prejuicios que los autores tienen sobre el lenguaje. Esta imagen se puede obsesionar por la limitación del lenguaje. Para la imagen melancólica esta restricción es parte de su motor fundamental ya que encontrar un final satisfactorio corresponde a la evaluación siempre negativa del proceso. El prejuicio que se tiene sobre el lenguaje ha de ser algo inabarcable para que la imagen melancólica tenga sentido. Justo lo contrario de la imagen negativa, que ve en el lenguaje algo finito que bordea una experiencia cumbre. En la imagen melancólica no se encuentra una satisfacción vital en la investigación del lenguaje lo que permite o infravalorar la palabra o construir un gran entramado teórico que permita, de manera tautológica, asegurar significados de la palabra. Estos dos casos se han dado: por ejemplo, el primero en las creaciones como la de Vicente Huidobro, que pasaremos a ver más adelante y la segunda en partes de las neovanguardias de América Latina como las que animan a los *horacerianos*.

3. **Las emociones se desgarran y dividen.** Esto ocurre debido a la continua búsqueda del fin y, por lo tanto, su falta de unificación con él, que caracteriza a la melancolía. En la imagen melancólica el tránsito por un espacio indiferenciado no se ha podido vivir como cénit, sino como nadir. Deshacerse de todo es un dolor para el melancólico, apegado a sus ideas, lenguaje y emociones. Aquí cobra sentido la palabra “vacío” de una forma peyorativa. Este punto más bajo es el causante del dolor que en la imagen melancólica parece ser ilimitado y, acaba siendo, otra imagen melancólica más. Además el dolor es un proceso de erosión corporal y emocional que mutila, algunas veces, partes esenciales de la

percepción. Esta construcción que Juarroz llama “el hombre dividido” aparece en muchos textos donde la poesía es de carácter político. Pero uno de los ejemplos más importantes para la literatura del siglo XX lo encontramos en Lautréamont, que en él se articula la separación constante de un movimiento de disociación continua del yo poético que se origina en el siglo XIX. La materialidad empieza a ilustrar al propio poeta, pero aquí se da un paso más adelante: el poeta desaparece y sólo queda lo que es su ausencia, resonando como un deseo que no se aprehende. En Lautréamont encontramos parte de las tres tendencias de la imagen melancólica antes descritas.

Entonces, los perros, enfurecidos, rompen sus cadenas, se escapan de las lejanas granjas; corren por la campiña, aquí y allá, presas de la locura. De pronto, se detienen, miran a todos lados con hosca inquietud y los ojos encendidos; y, al igual que los elefantes, antes de morir, dirigen en el desierto una postrera mirada al cielo, elevando desesperadamente su trompa, dejando caer inertes sus orejas, los perros dejan caer inertes sus orejas, levantan la cabeza, hinchán el terrible cuello y rompen a ladrar, unas veces como un niño que grita de hambre, otras como un gato herido en el vientre sobre un tejado, otras como una mujer que va a dar a luz, otras como un moribundo apestando en el hospital...¹²⁶

La multiplicidad, las multitudes de perros, como de sus atributos, son parte de un mundo incoherente, transmiten una sensación de infinitud que se va degradando poco a poco. La degradación es efecto de la emocionalidad escindida sobre las percepciones sensibles. La imagen melancólica dibuja la necesidad de condensar de una mentalidad que va en dirección a la unión pero que se desvía hacia la multiplicidad. Y *Maldoror* no se limita a condensar una sensación de infinito en esta multiplicidad, sino que intenta expandir, hacer que quepa en las palabras su propia irrealidad. Agota la imagen negativa a favor de la melancólica no por la respuesta que exista fuera de la palabra, sino por la propia abolición de la palabra. La cita del poema continúa con una descripción de más

¹²⁶ Pág. 93, Lautréamont, *Cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra, 2005.

de dos páginas de las características de este ladrido-estertor de los perros. El autor, centrado en esta descripción no puede ver la nada que habita tras esos gritos, porque enseguida le socorren las palabras, que por su uso van perdiéndose, van siendo inútiles. Es una utilización “suicida” del lenguaje.

¡Y no veo nada! Nada... salvo las campiñas que danzan, en torbellino, con los árboles y las largas hileras de pájaros que cruzan los aires.¹²⁷

Y él, cuando es consciente del trato directo con la muerte, de su inclusión dentro del ritmo de perspectiva de superación, la impide, la niega, intenta ahuyentarla, porque la siente de un íntimo tan propio que sería la única capaz de desbaratar su espacio, su mundo “de orden” que se impone al “mundo externo natural”. La imagen melancólica es tal en Lautréamont debido a que no se mantiene su *centro poético*, haciéndolo de un vacío degradante. La poética de este autor es ejemplo de una clase de imagen melancólica que queda a un lado del *nigredo*, donde parece que la materialidad intenta fijarse, imperfectamente sobre lo que en un principio es oscuro. No habita, así, en ningún límite, sólo ignora lo que separa una cosa y otra, destruyendo las definiciones de las palabras.

2.4.6 Situaciones propicias para la imagen melancólica.

No tiene por qué ser difícil encontrar la imagen melancólica representada en las expresiones de “día” (o “luz”), “vida”, “palabra” (o “continuidad”) y “plenitud”, que, como vemos, no son antónimos muy fiables de las cuatro imágenes (“noche”, “muerte”, “silencio” y “vacío”) que sirven de marco a la imagen negativa. De hecho estos significados “positivos” acaban por reflejarse dentro de los poemas y su inclusión es la que permite la intensidad máxima de la imagen melancólica y la sensación de un sentido completo y generalizador, aunque ininteligible directamente. Más bien las situaciones

¹²⁷ Pág. 96, Lautréamont, *Cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra, 2005.

menos propicias para la aparición de una imagen negativa pura son las que hacen entrar en confusión o diálogo “las partes del ser”, en vez de unificarlas. Conforme al punto anterior los rasgos medievales de la melancolía sirven como guías para encontrar estos marcos donde la imagen melancólica es más frecuente. La melancolía que se adquiere con los procesos lingüísticos tiene su reflejo en el cliché. La melancolía que va unida a un proceso mental disociativo, corresponde a la ironía. Cuando la melancolía es objeto de las emociones puede encontrarse, entre otros sentimientos, con el miedo. Los tres (ironía, cliché y miedo) restan, por decirlo de alguna manera, potencia al “vacío” sustrayéndole el espacio para la autonomía. Distribuyendo una ilusión de “suficiencia parcial” se crea de la imagen melancólica estas percepciones.

2.4.6.1 El cliché¹²⁸

Entiendo por cliché la autonomía de la acción que en literatura supone un uso pobre de la tradición en la que está imbricada. El que se vale del cliché literario cree que su acción está aislada y puede escribir con una “independencia” ficticia del pasado. Esto en cuanto a su conexión con la imagen melancólica, aunque no podemos obviar, para entender mejor su funcionamiento, la opinión de Joseph Brodsky:

Lo más destacable del arte en general y de la literatura en particular, lo que los diferencia de la vida, es precisamente su aborrecimiento de la repetición. En la vida diaria uno puede convertirse en el alma de una fiesta contando tres veces el mismo chiste y consiguiendo tres veces una carcajada. En arte, este tipo de conducta recibe el nombre de “cliché”.

¹²⁸ Antes de explicar el cliché tengo que advertir que debido a la carga peyorativa del término me impiden poder desarrollarlo completamente con ejemplos típicos. Citar un poema que ejemplifique “el cliché” sería, por mi parte, algo cruel. Todo trabajo se merece un respeto, incluso si es de ínfima calidad. Incluso el plagio (que es el extremo literario del cliché) merece, en este caso, el silencio. Señalar desde aquí, aunque humildemente, un autor o varios autores y acusarlos de haberse servido una y otra vez del cliché me parece una falta profunda de respeto. Lamento, por otra parte, que este marco pueda ser el menos ejemplificado y ruego, al lector, que haga un esfuerzo para entender esta posición y no achacar al estudio una falta de investigación.

El arte no es un arma en retroceso, y su evolución no viene determinada por la individualidad del artista, sino por la dinámica y la lógica predeterminada del propio material, que no deja de buscar (o sugerir) soluciones estéticas cualitativamente nuevas. [...] Esa es la razón de que a menudo se diga que va “por delante del progreso”, por delante de la historia, cuyo instrumento principal es —enmendémosle una vez más la plana a Marx— precisamente el cliché.¹²⁹

Este “avance” que se entiende en literatura es el que se niega por el cliché y, a su vez, produce dos consecuencias: convertir al poeta en un epígono de una producción anterior y permitir que, aunque sea un epígono de alguien que se sirva de la imagen negativa, producir en esta disociación una imagen melancólica. El cliché expuesto a las herramientas poéticas sin jerarquizar, trae consigo la comunidad de las que funcionan como repetición. Si él se impone como mirada habitual su uso prolongado crea una disminución de la intensidad a favor del uso (o abuso).

Pero no me refiero a una repetición similar a la aliteración. La repetición de la que habla Brodsky no es tan importante en un sentido estructural, sino más bien en cuanto al empleo de unos encuentros comunes, un espacio “pactado” entre el lector y el texto para poder encontrar una imagen. Repetir estas imágenes no es por necesidad crear con claridad o simpleza, sino, posiblemente, cargar al lector. Es por eso inevitable haber apartado de esta selección de poemas la aparición de poetas que, para su época, estaban “trasnochados”, anclados en el cliché o que no ofrecían experiencias estéticas valiosas como para poder asumir la imagen negativa y para esto sólo cuento como cierto el personal. La imagen negativa no necesita distanciarse de la tradición literaria para evitar el cliché¹³⁰. Ocurre lo contrario. Es imprescindible que la imagen negativa entronque con la tradición asentada firmemente en el español de poesía mística. La imagen melancólica usando el cliché, vacía de significado la tradición al apropiárselo con una intensidad que se le resta al ser “repetida”. El cliché es, de cierta forma, un lugar seguro

¹²⁹ Págs. 56 y 57, “Inusual semblante”, Brodsky, Josef, *El dolor y la razón*, Destino, Barcelona, 1995.

¹³⁰ La neo-vanguardia de los años setenta ha anulado esta opción, ya que es un cliché, después de ellos, el hecho de alejarse de la tradición para construir un texto. Puede llegar a ser un recurso tan fácil y a mano (quizá más) que escribir un soneto.

en el que la emocionalidad no corre ningún peligro de ser radicalmente transformada. El epígono es el ejemplo más flagrante de actor literario que se sirve del cliché. Un epígono podría definirse como aquel que no ayuda a una relectura más profunda o vital de sus precursores. El epígono, al servirse del cliché, rebaja la intensidad de expresión, debido a que el lector “sobrevuela” la imagen dándola por sabida o tratando un tema desde el aburrimiento. Esto incumple la norma de la imagen negativa que necesita de intensidad en el proceso identificativo. Así el cliché es esta repetición que va de un texto a otro, ya sea de un tema, una imagen o una forma de abordar un prejuicio.

Hoy, si un poeta vuelve a escribir con el uso de símbolos donde el ruiseñor es el amante y la rosa la amada podríamos ver un remedo del imaginario de la poesía parsi clásica o la cita de algunos poetas del compendio del canon poético¹³¹. Este uso no es tan aparentemente peligroso como utilizar a un autor en “boga”. Ya que ha cambiado el contexto desde la creación del contenido parsi clásico hasta nuestros días. Aún así, sin duda, existen riegos. Con su uso se ha ampliado la historia crítica y con ella la misma genealogía de los textos. Mientras estamos pensando en las posibles similitudes con esos versos de Hafez Shirazí.

Florece la rosa, y el ruiseñor se embriaga.

Acudid, sufíes que adoráis el vino.¹³²

Se nos puede pasar, perfectamente, la oportunidad de encontrar el vacío expuesto en las imágenes que el poeta ha procurado trabajar (o no tanto), porque pensar, recordando (o intentando recordar) un texto que hay por detrás, distrae. Sin embargo,

¹³¹ Ver págs. 9-27 Hafez Shirazí, *101 poemas*, Guadarrama (Madrid), ed. del oriente y del mediterráneo, 2002. En el canon poético occidental tenemos, por ejemplo, la “Oda a un Ruiseñor” de Keats, John, *Poesía completa*, 2 vols., Barcelona, Ediciones 29, 1997. El “ruiseñor” como símbolo ha supuesto la unión de la belleza y la muerte. La calandria, que es paralela al ruiseñor, aparece en múltiples poemas del cancionero español, siendo ejemplo de la perfección del canto y, como tal, muchas veces utilizada como la perfección del poeta. Ver entrada de Ruiseñor en Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007. La rosa se explica en el apartado 4.2.2.2. Baste por ahora decir que es la imagen el corazón, el amor y el centro del mundo. Entonces, las imágenes, desde un punto simbólico representarían al corazón y al canto, o al centro del mundo y al poeta. Esta carga simbólica utilizada sin intensidad poética corresponde a un uso del cliché.

¹³² Pág. 51, Hafez Shirazí, *101 poemas*, Guadarrama (Madrid), ed. del oriente y del mediterráneo, 2002.

estos dos versos pueden traer, perfectamente, la reelaboración del texto clásico de Keats:

Though the dull brain perplexes and retards.
Already with thee! Tender is the night,¹³³

En el marco de la imagen, donde se funden la mente y la noche, la intensidad ha recuperado fuerzas de un lugar común, abriendo un espacio nuevo, un espacio que pertenece a la imagen negativa. Esto, a su vez tiene un reflejo en Giovanni Quessep, que retorna al lugar del jardín, el pájaro y la muerte de esta tradición¹³⁴. Aprovecha el impulso de Keats¹³⁵ y reelabora uniéndolo a otros signos en un memorable poema “Metamorfosis del jardín”.

Del jardín en verano
nos queda la ceniza,
apenas ese abismo
desde donde no vemos sino tréboles blancos.

A pesar de la muerte
alguien canta a un país desconocido,
acaso sea su duelo la ventura,
aquel destino que nos fuera negado.

Todo es ya polvo en nuestras manos en nuestras manos,
canción: no busques ya ni esperes;

¹³³ Pág. 164, “Ode to a Nightingale”, *Belleza y verdad*, Valencia (Esp.), Pre-textos, 1998. «*aunque mi torpe mente me confunda y demore la salida./ ¿Lo ves? Ya estoy contigo. Qué suave está la noche*» Traducción de L. Oliván.

¹³⁴ La salvación (que es una idea de orden trascendente y posiblemente con una raíz hebrea) se mezcla aquí con cierto sabor panteísta (por lo tanto de orden inmanente y con una posible raíz helénica), que es lo que sugiere el título del poema “Alguien se salva por escuchar al ruiseñor”, de otro poema del mismo libro. Pág. 97 Quessep, Giovanni, *Metamorfosis del jardín. Poesía reunida (1968-2006)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

¹³⁵ En otro poema se alude directamente a este autor y su famoso símbolo en los versos «Tal vez somos un cuento/ Tal vez sin que nunca nos percatemos/ La nave de Ulises/ O del ruiseñor de Keats/ (Ese pájaro no destinado a la muerte)» Pág. 93, Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

tengamos la libélula
y no soñemos la estación que dura.

El jardín sin escalas
guarda bienes y males,
mas, ¿no habría aquí una primavera,
un cuerpo que pasaba entre los árboles?¹³⁶

La alegría de unión de Hirazí ha pasado en estos poemas a un tránsito hacia la inmensidad (Keats) y luego una pérdida de las figuras, que siguen presentes como ausencia, del ruiseñor y la flor perdida. Este cambio, a través del cliché hubiese sido imposible. Quessep se enriquece con otros símbolos. Por ejemplo el de la «estación que dura» que tiene tanto su origen en Juan Ramón Jiménez y su *Estación total*, como en el ejemplo que cita Coomaraswamy sobre la expresión de la eternidad en el Sol (espiritual) que no desciende¹³⁷, perteneciente a ese «jardín del verano». La estación de resolución que trae Keats con su ruiseñor ha pasado para Quessep. Nos hayamos al otro lado de la revelación, donde el tiempo ya no es inmortalidad. Si Hirazí era el encuentro con la inmortalidad y Keats su anuncio, Quessep es el que se encarga de gestionar el uso del «jardín sin escalas». Ha encontrado un espacio propio de un recurso antiquísimo (tanto como la primera expresión del tiempo) y ha podido aplicarlo a su sensibilidad gracias a la dependencia de su tradición.

El cliché, por lo tanto, es la acción que en un mundo consciente, en un momento material puede tomar conciencia de autonomía a través de la imitación de un momento anterior para intentar confundirse, substituir un prestigio preestablecido o utilizar las herramientas de otros. Es, al fin y al cabo, un desfonde de significados que en su aplicación directa acusa tanto al texto del epígono como al de origen. Si la lectura es “habitable” y renovadora ocurre la “revitalización”, que es lo que sucede en el caso de Quessep.

¹³⁶ Pág. 235, Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

¹³⁷ Pág. 25, Coomaraswamy, A. K., *El tiempo y la eternidad*, Madrid, Taurus, 1980. Aunque en la cita que se refiere el investigador habla del mito hindú, a lo largo de todo el libro describe similitudes con expresiones de griegas, cristianas e islámicas y estas últimas, probablemente, sean las que hayan calado más a Quessep.

2.4.6.2 La ironía

La ironía, como motivo de “activador del discurso crítico” del ser humano aparece en pocas ocasiones en los autores que cristalizan la imagen negativa y, si aparece, no es el discurso predominante del poema. La ironía es el discurso que niega lo dicho. La ironía es una resistencia para continuar el movimiento hacia la unidad. Sus síntomas no se pueden detectar por lo explícito sino por el contexto y la intuición del lector de aprehenderlo. El discurso que se superpone con otro texto “oculto” entre sus líneas puede estar en completa armonía con el resto del poema, pero el lector ha de negar el sentido directo para inferir uno indirecto, lo que desdobra la información. También la necesidad de antítesis de la ironía incumple la necesidad de una univocidad no concreta de la imagen negativa. Que sea necesario un discurso que no sale a la luz en lo escrito, pero que se puede seguir sobre el mismo texto concreta la univocidad de la imagen deshaciendo así la posibilidad del imaginario místico en el que la experiencia cumbre es indescriptible.

La ironía es un discurso crítico muy frecuente en la poesía, como la sátira y el pastiche. Su uso a lo largo de la historia literaria ha cambiado. Rilke decía que los trabajos de la ironía no calan muy profundo¹³⁸ y su búsqueda poética se centró en caminos que no tienen mucho que ver con los trabajos de mentalidad crítica y se puede decir que es un poeta fundamental para el desarrollo de gran parte de la lírica del siglo XX. Así como un intenso revitalizador de la imagen negativa este juicio sobre la ironía ha tenido un calado especial en ciertos poetas. José Manuel Arango lo apunta en un poema:

XXI

Ironía

ante el obstinado embate del pájaro
contra el cielo falso de la vidriera

¹³⁸ «Busque la profundidad de las cosas, adonde nunca descende la ironía [...]. Bajo la influencia de las cosas realmente serias, la ironía, si es meramente casual, se desprenderá de usted, mientras que, si realmente forma parte de su naturaleza, se fortalecerá hasta convertirse en una herramienta trascendente y se alineará junto a los demás recursos con los que habrá usted de construir su arte.» “Cartas a un joven poeta” pág. 328, Rilke, Rainer María, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo y otros poemas*, Barcelona, Galaxia-Gutemberg, 2000.

no cabe

ironía.¹³⁹

Este poema será, en el momento de redefinir los aspectos que motivarán la mirada de Arango, uno de los ejes centrales de su intensidad crítica. El poema es una condena explícita a la ironía. En Arango las direcciones han de entenderse en jerarquía solo hacia el movimiento o la voluntad que lo motiva. Su unidad de concebir las alturas y las profundidades como un todo conjunto o indistinguible llama la atención porque ponen de manifiesto que es en el punto de vista de la voluntad donde se miden las acciones. Subir y bajar, según este punto de vista es lo mismo y corresponde con la conciencia de lectura de la imagen negativa. La indistinción crítica de arriba y abajo ha abierto las puertas a la empatía con un ser que no alcanza los objetivos de su voluntad, como es el pájaro del poema. Esta situación en un discurso crítico como la ironía resultaría fallido, no sólo porque no pueda identificar la vivencia del pájaro como algo real, sino que el pájaro como símbolo es una realidad interna nuestra, como lectores. En el poema la insatisfacción es un vínculo que no se nombra, que aparece vacía, pero que completa al resto del poema. Es un poema afincado en el bajar imposible. Paralelamente el lector descubre, al ser mostrado indirectamente, que en el hecho de ascender no cabe un doble fondo. Un estado de conciencia materialista no contempla la posibilidad de ascender espiritualmente y en el hecho de nombrar tal ascensión ya puede sobreentenderse un discurso crítico. Distinguir si existe o no tal crítico es un proceso delicado. El continuo subir y mirar el mundo y encontrar de él una respuesta que traspasa la realidad y la rasga en el interior, es un recurso habitual en Arango que nos hace presuponer su filiación a la imagen negativa. Este poema nos da una clave contra lo que demoniza. Nos dice que la ironía es ese doble cielo que no deja ascender.

La imagen negativa supone superar el complejo mental que da doble fondo a la normalidad. En ella se comprende que para la intensidad negativa «no cabe/ ironía». No hablo de rechazar directamente las fuerzas de análisis o una inteligencia diferenciadora. Se trata de evitar jerarquizar el discurso a favor de una inclinación mental. No se puede “pesar” un poema sin el contenido “volátil” que posee. Quizá sea ese uno de los grandes encuentros de la poesía que trabaja, continuamente, definiendo los géneros y los conceptos. La imagen melancólica, sin embargo, se aferra a la materialidad irónica para

¹³⁹ Pág. 39, Arango, *Poesía completa*. Este poema aparece en el libro *Este lugar de la noche*, publicado por primera vez en 1973.

negros rizados pétalos
arrastrándose
hasta el borde del mar de tierra
recién abierto

sé que un día de estos
acabaré en la boca de alguna flor¹⁴¹

La certeza de Varela también se articula en la ironía, pero la fuerza de la negación se orienta, no hacia la imagen, sino a lo dicho: el discurso, lo que ocurre. Es el acto perlocutivo. Muestra del mundo en el acto del habla. Su ironía consiste en que todo elemento es parte de una belleza, incluso el taladro hidráulico de un obrero, que podría ser molesto que en ella se traduce como «sentí el horror de la primavera». La ironía reside en esta subversión de los valores estéticos que coinciden, ligeramente, con los prejuicios habituales (como que un ruido insoportable es horroroso). Aparte de los usos métricos y sintácticos especializados en dejar al aire el sustantivo o *intransitivizar* verbos, es la imagen descriptiva, la imagen que transmuta tanto a lo cotidiano, como al sujeto. Uno, alimento de flores, y estas tan vivas y tan grandes que una podrá contenernos. Esa premonición de saber (porque Varela asegura que sabe, se entiende aquí la otra parte de la ironía) que la propia belleza (y lo que no es belleza, como el ruido del martillo hidráulico que golpea la calle, aquí reside la ironía) pueden con uno y, otra vez, como cuando el pájaro, la explicación de los espacios articula una analogía con las expresiones interiores del lector. Esta es la antítesis que desata la ironía. Despegarse de la propia cotidianidad es un acto nada fútil, es un compromiso del que no hay vuelta atrás. Servirse de una experiencia cumbre tiene una contrapartida: el punto de no retorno. Es la necesidad de la vuelta a la trascendencia después de haberla padecido la que, posiblemente, obligue al poeta a sentarse y pulir el lenguaje hasta que encuentre otro silencio que se parezca al que existió «*dejando mi cuidado/ entre las azucenas olvidado*»¹⁴². Pero recordemos que la entrada en la beatitud no es absoluta ni draconiana. Ante una vivencia que procura romper el cielo, es decir, exponer en una imagen que no hay límite, también cabe la ironía.

¹⁴¹ Pág. 143, Varela, Blanca, *Donde todo termina abre las alas*, Barcelona, Nueva Galaxia Gutenberg, 2001. El poema se recoge en el libro *Canto Villano* de 1978.

¹⁴² Pág. 254, Cruz, san Juan de la, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1994.

La fijación de un mundo inclusivo, donde los discursos dialécticos empiezan a hacerse cabida, donde la velocidad llega, incluso, a empezar a superponerlos¹⁴³, se crean imágenes compuestas donde lo luminoso/oscura y paródico/original encuentran diálogos y las dicotomías críticas pueden pasar a un plano frívolo, ya no ocupan la atención principal. Es en el momento de la percepción que no discrimina el discurso sobre otra forma de lectura donde se hace imposible intentar abarcar la lírica con una mirada paradójica, a sabiendas de que es en ella donde se cruzan los caminos y donde se relaciona directamente el hecho de escritura con el hecho de vivir. Este santo y seña arrastra los dos grandes factores que construyen el mundo de manera inteligente y de manera profunda: el arrobo y la ironía

En poesía se encuentran dos elementos contradictorios: el éxtasis y la ironía. El elemento extático está relacionado con la aceptación incondicional del mundo y de todo lo que tiene de cruel y absurdo. En cambio, la ironía es una representación artística del pensamiento, de la crítica y de la duda. El éxtasis está dispuesto a abarcar el mundo entero, mientras que la ironía, que sigue el rastro de las ideas lo pone todo en tela de juicio, plantea preguntas capciosas hace dudar del sentido de la poesía e incluso de sí misma. La ironía sabe que el mundo es triste y trágico.¹⁴⁴

Y el éxtasis convierte esa tragedia en nada. Así la ironía parece que lo multiplicase dando doble trasfondo al mal de los hombres, que lo remendase circularmente, de él hacia él mismo. Lo que propone la imagen negativa frente a la ironía es la construcción sobre la duda independizada y habitar con ella las imágenes de lo que se nombra a través de lo que aún está por existir. La voz de la duda puede apagar la creación de algo que no se ve, simplemente, haciéndonos mirar para otro lado. La ironía señala a un lado que no existe fuera de la mente pero que nos distancia de unificar el conocimiento.

¹⁴³ Recordamos un poema de Roberto Juarroz donde dice «*La rueda se convierte en dos giros simultáneos e inversos.*» Poema 22, “segunda poesía vertical”, Pág. 68 Juarroz, Roberto, *Poesía vertical I*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

¹⁴⁴ Pág. 242, “El éxtasis y la ironía” Zagajewski, Adam, *Dos ciudades*, Barcelona, El acantilado, 2006.

2.4.6.3 El miedo

«A la poesía le perjudica cualquier tipo de temor»

Ovidio, *Tristes*

Puede parecer paradójico, pero el miedo es uno de los grandes integrantes de la imagen melancólica. El miedo es un factor de intensificación, como también lo es de identificación y presenta, casi siempre, una imagen de manera parcial. Es conocido que los tradicionales cuentos de “miedo” ocurren de noche, están llenos de silencio y siempre está la muerte a un paso, acechando. Sin embargo, como vemos, ninguna de estas imágenes consigue trascender, porque se mediatizan a favor de las emociones, sin ser, ellas mismas, el fin. Todos los puntos que producen el miedo son un anclaje continuo a valores morales y a la emocionalidad y no a su superación. Es, probablemente, uno de los grandes factores soterrados en Mutis y Sologuren, que se verán como ejemplos de la imagen melancólica. El miedo constante o extremo puede crear traumas o situaciones de inadaptación a la sociedad que son, más o menos, el reverso de lo que los místicos han demostrado ser. Es este uno de los factores más importantes que nos ligan a la tradición mística para distinguir ciertos rasgos de los poetas: el optimismo, aunque momentáneo, la sensación de beatitud y posibilidad de trascendencia del momento que libera a la emoción de su autonomía al “ofrecerse” a otro. Al fin y al cabo al “sacrificio” que articula el miedo.

El miedo recurrente en los poetas “divididos” se suele encontrar como contrapeso a la acción, ya que el miedo, en su uso habitual, es una forma de control de los sistemas para mantener un orden preestablecido. Uno de los síntomas del miedo es mostrar y admitir las dependencias emocionales que establece todo ser humano con los ciclos de pertenencia a un estado de conciencia continuo que no se renueva.

Me parece precisamente que el miedo empieza donde empieza la crítica, y que no es ella la que lo disipará, como cree Sartre, sino la creación, porque el miedo no se puede ‘dominar’, sino sólo ‘disipar’, es decir no se puede transformar en confianza, sino que tiene que partir de la confianza, volver a empezar en la confianza. Sólo la creación puede tomar estos puntos de partida radicales. Es inútil que la crítica aspire a ‘convencernos’ de no tener miedo; pero la poesía puede hacernos *sentir* confianza.¹⁴⁵

La necesidad de no volver a incidir en la bipartición (mundo seguro frente a mundo inseguro) es lo que Tomás Segovia indica en esta cita como parte esencial de la unidad. La emoción bifurcada ha de unirse de nuevo. Es decir, que el miedo divide y confronta las distintas regiones del mundo y de ahí la ausencia de unidad. Este sentir matizado, como esperanza y posibilidad para superar el miedo e incrementar el valor de “la vida del espíritu” desvela una de las grandes herramientas que deja al descubierto la poesía: la capacidad de empatía emocional. La “confianza” lectora de Segovia se puede adscribir, sin que el texto varíe en sus fundamentos (aunque sí en sus orientaciones, de ahí el interés del texto por lo social, no por lo espiritual) por el término “beatitud”. La beatitud es uno de los estados placenteros más cercanos a la constitución del hombre unido, que sería el que reúne a los hombres divididos que hay en sí, en un mundo que presuponemos ateo y escéptico: materialista. Todo esto, por supuesto, tiene más excepciones que casos reglamentados. Las generaciones literarias (como las generalidades) parecen vivir y creer desde sus minorías. Es fácil encontrar en estos años setenta numerosos vestigios de usos de santería, rituales profanos, liturgia católica y otros tantos ritos que nunca han desaparecido de esta zona andina mientras la poblase el hombre. Quizá la “crítica”, en el texto de Segovia, no sea más que un largo brazo de la racionalidad que intenta (y desea) que la dependencia del arte a sus características de pasado, presente y futuro sea una oportunidad para conseguir distancia frente a las necesidades imperiosas del mundo moderno. Y en cuanto al término de “*creación*” en la misma página lo define así: «*La creación más inmediata y radical del espíritu, el establecimiento de un suelo espiritual sobre el que arraiga todo el resto de la cultura*

¹⁴⁵ Pág. 305, “La cultura y el miedo” (1962), Segovia, Tomás, *Ensayos I*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

humana, se ha llamado siempre, de Grecia a nuestros días, poesía». Es necesario, para el crecimiento de este “suelo espiritual” que consigue hacer del ser humano un ser consciente de su individualidad y de la capacidad de cambio (empezando por lo personal) que posee en sí y que rompe las barreras una de las creaciones que obligan a superar el miedo, ya sea a través de su nombramiento (que ocurre poco, ya que hemos visto que el miedo divide y detiene hasta que desaparece) o de la inclusión indirecta tras haber hecho de él seguridad: “confianza”.

2.5 La imagen negativa y la espiritualidad

Al igual que la espiritualidad que necesita alejarse de la literatura para subsistir, la vida ha de escaparse de la poesía y las manifestaciones artísticas por lo mismo. Juan Liscano lo expresa con precisión.

creación artística y el desarrollo soteriológico y escatológico como fin espiritual pueden coincidir por un trecho, en el proceso del cumplimiento respectivo, pero tienen que tomar después caminos divergentes. Uno conduce a la aceptación de la multiplicidad existencial y de la ilusión como estímulos mismos de la creatividad, inclusive cuando la obra se produce por reacción contra ello. Otro lleva a la tenaz depuración, al despojamiento, para lograr un acercamiento al vacío y al silencio, en cuyo ámbito se manifiesta la unidad en la realidad objetiva.

[..]

Pero constituye un error de graves consecuencias usar la literatura como sustitución de la espiritualidad, porque entonces esta se frustra y agota. Tampoco cabe pensar que la

espiritualidad encuentra campo más propicio para su realización en la literatura o, en general, en el arte. Este, y por ende la literatura, aproximan en algunas situaciones y experiencias íntimas a la espiritualidad, despertando la intuición y avivando el sentido de lo intemporal, pero en el momento mismo en que hay pretensión de convertir la espiritualidad en ejercicio último del arte o el arte en cumplimiento de la espiritualidad, se crea una tremenda confusión, se incurre en mentiras y engaños, quedan frustrados el arte y la espiritualidad y pueden desencadenarse neurosis y locura.¹⁴⁶

Liscano ofrece dos caminos: el del arte y la ascesis espiritual. Ambos son divergentes en ciertos ámbitos, aunque se verá después que convergen en otros. Cada camino refleja una imagen. El del arte, la melancólica y el de la ascesis espiritual, la negativa. La imagen melancólica para Liscano, es la *«que conduce a la aceptación de la multiplicidad existencial y de la ilusión como estímulos mismos de la creatividad, inclusive cuando la obra se produce por reacción contra ello»*. Mientras que la imagen negativa le corresponde con el camino que para Liscano lleva a *«la tenaz depuración, al despojamiento, para lograr un acercamiento al vacío y al silencio, en cuyo ámbito se manifiesta la unidad en la realidad objetiva»*. Como asegura Liscano ambas vivencias son irreconciliables, mientras la espiritualidad no esté subordinando a la literatura y apoyándose, a la vez, en ella.

La literatura es acción propia del egocentrismo en estado consciente de vigilia o de sí. Pero la verdadera ascesis espiritual conduce a la liberación del ego, a la consciencia objetiva [...], sin distorsión [...], transmutada [...], desidentificada [...], religada con el cosmos [...]. Por eso no cabe atribuir a la literatura poderes de alta realización espiritual. Tampoco se le debe negar función alguna como experiencia inicial de apoyo en

¹⁴⁶ Pág. 24, Liscano, Juan, *espiritualidad y literatura: una realidad tormentosa*, Caracas, Monte Ávila, 1976.

aquel campo, como intermediaria, como aproximación al Logos.¹⁴⁷

La aventura de escribir que narra Liscano es una “puerta falsa”, un estado de acercamiento al que no se consigue alcanzar, pero que apoya la búsqueda de lo innombrable fijando su “lugar” en la memoria. La imagen negativa pertenece a esa muesca de la experiencia. La imagen negativa fija y demanda un cambio de conciencia análogo al que se produce en un cambio espiritual. En ella primero existe una incursión, una vivencia que puede darse simultáneamente al momento de escritura o no, que supone el cambio de conciencia. Esta mutación sobre la realidad genera un punto de vista del poeta en el que la expresión se satisface a través del uso de la imagen negativa. Si esta negatividad se vela, resulta una imagen melancólica. Sin embargo, si permanece en una analogía estructural, es decir, de mantener oculto en el poema lo que permanece oculto para el lenguaje, esta imagen probablemente se mantendrá en los lindes de la imagen negativa. Por lo tanto la espiritualidad en la literatura, como afirma Liscano, no es de paridad y la espiritualidad rige en el mayor número de casos. Pese a este planteamiento, los matices funcionan dentro del sistema, porque la literatura puede actuar fuera y dentro de esta espiritualidad. Puede ser un acicate, aunque no es el sustento, como también puede ser una poderosa arma de negación. La lírica, que siempre transmite una cosmovisión muy personal y temporal, no puede sustraerse a estas condiciones.

¹⁴⁷ Pág. 58, Liscano, Juan, *espiritualidad y literatura: una realidad tormentosa*, Caracas, Monte Ávila, 1976.

2.6 Ascesis espiritual e imagen negativa

2.6.1 La imagen negativa y lo incommunicable

*«La mística es una aventura, una aventura vertical:
se arriesga hacia lo alto y se apodera de otra forma de espacio.»*

E. M. Cioran

Tomaremos como punto principal la idea de Zambrano de que **la poesía es ametódica frente a la realidad y el saber**¹⁴⁸ para centrar el discurso sobre la poesía, la realidad y el saber. Los axiomas antropológicos que incluyen a la lírica dentro de un recinto privilegiado, lindan y se superponen con las creaciones musicales y religiosas¹⁴⁹. Nos parece muy resbaladizo anteponer y describir como referentes únicos y unitarios los dos grandes bloques de la poesía y la religión. Primero no vamos a poder definir claramente qué es poesía y segundo, no estamos en posición de saber qué es religión. Sin embargo nos podemos acercar a síntomas comunes de lo que consideramos “los sucesos más altos” de ambas “disciplinas” e intentar trazar líneas pares y dispares que resuelvan las relaciones de la imagen negativa con ambas disciplinas.

2.6.1.1 Un punto de dos líneas: lo sublime y la experiencia cumbre

Los poetas que cristalizan la imagen negativa que de este estudio rechazan la opción de autoclasificarse como autores sublimes. No sólo por un acto de humildad,

¹⁴⁸ Ver pág. 45, Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, México D.F., F.C.E., 1987.

¹⁴⁹ Harris, Marvin, *Introducción a la antropología general*, Madrid, Alianza, 1981. Harris divide en este libro, como características principales a la música y la religión, como manifestaciones culturales extendidas en todo el planeta y así plantea a éstas (junto al arte) como dos apartados extensos del libro *Introducción a la antropología general*.

sino también por sentido común. Ellos se dedican a referir una realidad manifiesta, contenida, pero no normalizada. Es decir, porque contienen en sí **la experiencia interna** que los **arrastra a la escritura**, que es el fin en sí mismo y no la explicación desde la perspectiva del materialismo. Existe un hecho, se escribe un poema, se trabaja y luego se imprime. Lo sublime viene después, se da en la recepción, mientras que el éxtasis, antecede y cuando sobreviene parece ser un antecedente absoluto. Con la ascesis espiritual no se tiende a la escritura, más bien es la expresión una de las grandes dificultades de ésta. El acto “motivador” de la escritura corresponde a la primera parte de la vivencia, a “lo actual”. Para que pueda ser “presente” la vivencia del poema ha de suspender la actitud crítica, que aseguraba Keats, a lo que en el trabajo llamaremos la **certeza poética**. Estos dos apartados, el de la experiencia cumbre y el de la certeza poética se relacionan, básicamente, en términos generales cuando uno hace sobre el otro el reflejo que permite cada “disciplina”.

La certeza poética conduce a un acto volitivo similar al de quien está inmerso en una disciplina religiosa. Lo que en un terreno se llama “fe” o “amor a dios”, o cualquier otro análogo, en poesía existe una certeza que suspende las fisuras de la conciencia materialista del que proviene, por lo general, la imagen melancólica. En este trato de religiosidad-literatura se establece una relación asimétrica. Mientras la fe es imprescindible en una carrera religiosa, la certeza poética no es tan fundamental en un libro de poemas. Aunque posean otra calidad, los poemas que no son creíbles pueden seguir siendo poemas. Pero un religioso sin fe no es en realidad un religioso, sino un impostor. El sentido trascendente de la religión es y será un motivo interno fundamental, mientras que en el arte esta misma trascendencia se viene diluyendo, incluso se ha negado¹⁵⁰. Así la relación de ambos corresponde con que el arte reasume cierta condición de su trascendencia acercándose al carácter religioso. Es el arte el que se redefine buscando una trascendencia que se escapa del cliché, donde los poetas intentan escribir la paradoja presente de “actualizar” el espíritu. Así, en este acercamiento, religión y poesía permiten permearse mutuamente, ya que no son antagónicas.

¹⁵⁰ Por ejemplo, casos de las poéticas del “hombre dividido” como el del realismo soviético donde la implicación no era trascendente o la repetición de modelos arrancó la verosimilitud de los poemas. Cualquier persona descreída del régimen no podía leer esos versos con encanto. La poesía que seguía los patrones retóricos del Partido se convirtió en un aparato “descendente”, orientado a lo que se llamó “la revolución”.

Para entender qué tienen de común ambas empecemos con una definición base de la ascesis espiritual. Bergson define la relación de religión y mística tradicional como:

La religión es la cristalización operada por un enfriamiento racional de lo que el misticismo vino a depositar incandescente en el alma de la humanidad. Por la religión todos pueden obtener un poco de lo que poseyeron plenamente algunos privilegiados.¹⁵¹

Y así el sujeto místico:

Existe una salud intelectual sólidamente asentada, excepcional, que se reconoce sin dificultad. Se manifiesta en el gusto por la acción, la facultad de adaptarse y readaptarse a las circunstancias, la firmeza unida a la flexibilidad, el discernimiento profético de lo posible y lo imposible, en una simplicidad de espíritu que triunfa sobre las complicaciones y, finalmente, en un sentido común superior.¹⁵²

Estos puntos de partida han sido una primera piedra para la mayoría de los estudios sobre misticismo en occidente del recién acabado siglo XX. Los trabajos que abordan místicas comparadas centrándose en una confesión concreta suelen presentar tesis y conclusiones muy diferentes. Sin embargo, generalmente, las que presentan un estudio sin primar el punto de vista de una confesión religiosa, concluyen que todas las místicas religiosas se parecen aunque tienen unas pequeñas diferencias. Este segundo es el punto de partida que tomo en consideración. Sin embargo cabe matizar una advertencia. Considerado el estudio de las cuestiones cualitativamente distintas, no me permito el equilibrio que aportaría una visión “espiritual de la poesía”. Debido a las exigencias de este formato me es imposible argumentar esta concepción teórica. Sin embargo, según continúe con la puntualización de la religiosidad se verá cómo “la

¹⁵¹ Pág. 302, “La religión dinámica”, Bergson, Henri, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, Madrid, Tecnos, 1996.

¹⁵² Pág. 289, “La religión dinámica”, Bergson, Henri, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, Madrid, Tecnos, 1996.

poesía del espíritu”, es el punto que engloba la manifestación de la imagen negativa, sea cual sea el periodo o autor que se estudie.

2.6.1.2 ¿Qué entendemos por mística tradicional?

La primera dificultad que uno encuentra cuando se asoma a los manuales de místicas comparadas es la diversidad de la terminología que manejan. No sólo el hecho de que muchas religiones aseguren que su mística es la única y verdadera (y esto supone un freno muy importante para la flexibilización de dicha terminología) sino que unificar los matices es más un caso técnico y teórico, que pertenece a los académicos y los teóricos de religiones comparadas. En el lado práctico, muchos de ellos no hacen la diferencia de su material de estudio realmente insalvables. Como advierte Martín Velasco en *El fenómeno místico*, es preferible el estudio comparado de los objetivos espirituales, antes que perderse en la fabulación de las vías y las posibilidades para la resolución de éstas. Widakowich-Weyland¹⁵³ describe en su intenso estudio descripciones de las experiencias cumbre tradicionales y la multitud de pequeñas diferencias que los separan. En un estudio tan pormenorizado casi parece imposible encontrar puntos en común entre ellos. Sólo en los ejemplos de san Juan de la Cruz y el Maestro Eckhart advierte cómo en el estado de profundidad extática hay una trasposición y analogía completas con el dios supremo, pero matizados en que en san Juan tiene un carácter de pasividad y transformación y en el Maestro Eckhart posee una compatible virtud con la voluntad y la intervención y presencia de lo que él definirá como «el ser separado»¹⁵⁴. Y este matiz podría ser suficiente para abrir una brecha en la propia concepción cristiana sobre la capacidad de Dios para relacionarse en plena voluntad con el hombre. Además, si a esto le añadimos que, por ejemplo, para Ibn

¹⁵³ *La nada y su fuerza. Ensayo sobre mística comparada*, Buenos Aires, Santo Domingo, 1982

¹⁵⁴ Para una comprensión más profunda de este matiz se puede recurrir al primer capítulo de las págs. 17-23, en Widakowich-Weyland, *La nada y su fuerza. Ensayo sobre mística comparada*, Buenos Aires, Santo Domingo, 1982, o a las fuentes de “Del ser separado” págs. 125-136, Eckhart, Maestro, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 1998 y “Subida al monte Carmelo” Págs. 253-482, Cruz, San Juan de la, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1994.

‘Arabī la identificación plena con el ser es imposible y para su alumno más aventajado, Al-Qāṣānī, esta condición es matizable¹⁵⁵, las posibilidades y las formas de unión con el ser ya se nos cifran en tantas posibilidades como alumnos y maestros existan. El hecho de que un maestro y un alumno difieran con esta distancia de un elemento tan “importante” sobre la definición de la ascesis espiritual del que tratan es una de las esencias propias de la definición mística. Su margen variable dentro del espectro humano para su concisión permite que **el fenómeno de cumbre espiritual** también tenga **matices culturales** y **los términos se adapten** de una manera imperfectible unos a otros y a la experiencia espiritual.

Quizá sorprenda a un occidental que un estado como el Nirvana sea la superación del estado de los dioses¹⁵⁶. En el Nirvana el hombre adquiere más “poder” que los más poderosos, despojándose de lo que poseen en abundancia los seres miserables. Para mirar en esta negación que *es* hace falta un período de conversión para conseguir no distanciarse demasiado del objeto que buscamos¹⁵⁷. Incluso para conseguir creer en las profundidades de la ascesis espiritual nos resulta imprescindible ver que la distancia entre la negación y la existencia cotidiana no tienen por qué ser radicalmente imposibles de conjugar.

Y creo que esto es posible porque es común a las disciplinas místicas. Los teóricos de las místicas comparadas intentan llegar a un acuerdo sobre las características esenciales de estas disciplinas. Para Martín Velasco las similitudes, después de un exhaustivo estudio, tanto de religiones como de estudiosos, podrían agruparse en cinco rasgos característicos¹⁵⁸. Que entendemos por:

¹⁵⁵ Ver págs. 19-52, Izutsu, Toshihiko, *Sufismo y taoísmo. Ibn ‘Arabí*. Vol. I, Madrid, Siruela, 1997.

¹⁵⁶ Ya que, según los sermones medios del buda y algunas doctrinas budistas como la Māhāyana creen que los dioses son seres que tienen una muerte lenta, un dolor nebuloso y también están sujetos al círculo de las reencarnaciones. Ver “Sermón sobre lo incontestable” págs. 167-189, *Majjhima Nikāya. Los sermones medios del Buddha*, (con introducción y notas de Amadeo Solé-Leris y Abraham Vélez de Cea), Barcelona, Círculo de lectores, 2003.

¹⁵⁷ Esta *conversión* puede ser súbita y por reacción, como lo encontramos en el ejemplo del mito de san Pablo que para caer del caballo le preguntan «*Saulo, Saulo ¿Por qué me persigues?*» Ver de La Biblia Hch 9, 4. o dentro de una búsqueda que alcanza varias encarnaciones y de manera muy activa (como ocurre con la vocación de los monjes del budismo Māhāyana).

¹⁵⁸ Ver Págs. 320-321, “Rasgos característicos de la experiencia mística”, Martín Velasco, Juan, *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid, Trotta, 1999.

- a) **La inefabilidad.** “El arrobó” místico es el centro de experiencia en el que es imposible mantener los estados intelectuales, tales como el razonamiento. Así que la crítica o la posibilidad de hablar de la experiencia a través de la lógica se desdibuja y queda reducida a las expresiones paradójicas que, por ejemplo, utilizaba Silesius.
- b) **Una cualidad de conocimiento.** Esto permite la suspensión de los sentidos, en términos de san Juan de la Cruz, lo que es a su vez una de las vías que abren la comprensión o la capacidad para resolver ciertas inquietudes personales que el sujeto poseía con anterioridad. Por decirlo de alguna manera más simple, es este conocimiento el ardor sosegado de la fe.
- c) **Transitoriedad.** El estado místico es breve en el tiempo. Cuentan que Buddha estaba “alineado”, sin embargo, para lo cotidiano debía salirse de ese estado. La acción exterior puede interrumpir el arrebato místico.
- d) **La pasividad.** Que en palabras de Martín Velasco *«Reconoce la posibilidad de la disposición de los sujetos para esa experiencia, pero afirma que, cuando llega a ella, el místico siente como si su propia voluntad estuviese sometida y, a menudo, “como si un poder superior lo arrastrase y dominase”»*¹⁵⁹.
- e) Este estado místico tiene una **profunda incidencia en las personas**.

A estas cinco características que se definen la experiencia cumbre en la mística tradicional se fundamentan, en cuanto a su expresión escrita, en dos características básicas: **la expresión a través de analogías y paradojas**.

La expresión de esta experiencia cumbre pertenece al ámbito de la imagen negativa. Es, en sí, su extremo, por cuanto de extremo tiene en la experiencia humana. Este estado superior de la mística tradicional, en sí es la desproporción de los ámbitos finitos humanos llevada al límite de la vivencia. Unificarse con Dios, llegar al Nirvana, contemplar el Rostro... La imagen negativa es el intento de “traducción” de esta desproporción a términos que, haga lo que se haga con ellos, perviven gracias a la proporción. **La imagen negativa** que constituye esta experiencia cumbre **es la**

¹⁵⁹ Pág. 321, Martín Velasco, Juan, *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid, Trotta, 1999.

expresión resuelta de una desproporción entre el interior y el exterior que la intimidad humana tiene de forma habitual.

Existen términos intermedios entre esta desproporción interior y la percepción materialista. En estos místicos el deseo de trascender es más constante que el mundo de la normalidad. Aquí se puede establecer una dicotomía (materialismo frente a realidad) que dividiría la costumbre de establecer una frontera, desde un punto de vista profano entre el mundo de los “espirituales” y el del resto de mortales. No hemos leído que místico alguno diferencie el mundo entre normalidad y espiritualidad, más bien es una barrera creada por los teóricos. Para los místicos existen objetos y seres que en muchos casos se interponen entre la normalidad y el absoluto¹⁶⁰. Hay un mecanismo del lenguaje que cuando se acerca a la expresión de la imagen negativa puede parecer magia¹⁶¹, como se ha revivido en muchos casos de la poesía del siglo XX¹⁶². Sin duda estos mecanismos denuncian la búsqueda continua y cómoda que tiene la lírica por los terrenos del cliché cotidiano, subvirtiéndolo, aunque así se explora un terreno lejano a la imagen negativa.

Aún así existe una diferencia entre la vía mística y el camino ocultista que conviene despejar ahora mismo. El ámbito de las ciencias gnósticas es, históricamente, una implantación de las teorías de Plotino a través de la acción y el entendimiento del universo en una búsqueda activa¹⁶³. La magia es un terreno psíquico y material que

¹⁶⁰ Por ejemplo, Krishnamurti, en su diario, dice una y otra vez que el intelecto o las religiones organizadas son escollos para este absoluto que él vive: «Aquello que es sagrado carece de atributos. Una piedra en un templo, una imagen en una iglesia, un símbolo, no son sagrados. El hombre los llama sagrados, hace de eso algo santo para ser adorado en función de complejos impulsos, temores y anhelos. Esta “santidad” está aún dentro del campo del pensamiento, es producida por el pensamiento, y en el pensamiento nada hay que sea nuevo o sagrado. El pensamiento puede producir todos los intrincados enredos de los sistemas, dogmas, creencias; y las imágenes, los símbolos que él proyecta no son más santos que los planos de una casa o el diseño de un nuevo avión. Todo esto se encuentra dentro de las fronteras del pensamiento, y nada hay de sagrado o místico al respecto.» Pág. 19, Krishnamurti, J., *Diario*, vol. 1, Barcelona, Kairós, 2004.

¹⁶¹ Es decir, de control activo. La magia, vista desde este punto de vista, incumple la cuarta norma del misticismo, donde es el Ser el que se hace cargo del sujeto, no al revés, como ocurre en la magia donde el Ser se objetiviza en acciones del sujeto. Según Malinowski, «Hemos tomado como punto de partida una distinción sumamente definida y tangible; hemos definido a la magia dentro del dominio de lo sacro, como un arte práctico compuesto de actos que son, tan sólo, medios para un fin definido que se espera para más tarde; la religión viene a ser un corpus de actos autocontenidos que ya son, por sí mismos, el cumplimiento de su finalidad.» Págs. 96 “§ 6 Magia y religión”, Malinowski, Bronislaw, *Magia, ciencia, religión*, Barcelona, Ariel, 1982.

¹⁶² Por sólo citar a los de la zona andina existen ejemplos como César Moro, Eielson, Jorge Carrera Andrade, Hugo Mayo, Rafael Larrea...

¹⁶³ Págs. 115 y 116 Martín Velasco, Juan, *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid, Trotta, 1999.

llevado a la literatura juega con la ilusión de creación. Es un *gólem*¹⁶⁴ que reaparece cuando se le anima, a voluntad del lector con potencia para ello. Para que haya **magia** literaria tiene que haber **voluntad** y **acción**. En la imagen negativa no hay que impulsar, como ocurre en la paradoja. En la imagen negativa se abre el vacío que es lo más incomprensible. No se puede intensificar la noche superior, si ya de por sí es oscura, pero uno se puede dejar hacer en ella. **Los místicos siempre han insistido en el trabajo de la pasividad**¹⁶⁵, en la opción de que se sea elegido en cualquier momento. Los magos no. Los magos impulsan, convierten, subvierten... modifican el devenir. Para un místico este devenir es uno, mientras que la multiplicidad es la aliada del mago. Los poemas que contienen una imagen negativa se pueden leer desde una pasividad que demuestra los valores místicos, aún usando elementos ocultistas como en Juan Ojeda, donde se superponen entre sí para cegarse, para radiar un orden que alienta a la quietud.

2.6.1.3 Ascesis espiritual, poesía y religión

¿Es la mística tradicional el centro de la experiencia religiosa o sólo la vida religiosa es capaz de crear una experiencia cumbre completa? Es decir, si el centro místico radia los caminos de la religiosidad o viceversa, el itinerario religioso es el único capaz de alcanzar el límite de los místicos. Determinar una u otra opción ya es una declaración argumentada y discutida por distintas facciones de estudiosos de las religiones. Las gradaciones de la ascesis espiritual nos enseñan que ambas posibilidades coexisten y es imposible disolverlas sin caer en una justificación que parezca partidista. Sin embargo, la relativa autonomía con la que he podido estudiar la experiencia mística con respecto de las confesiones religiosas permite adquirir la ilusión teórica de su “superación de la religión”¹⁶⁶. Esto no es más que una ilusión, ya que la mística

¹⁶⁴ Recordemos que el Golem de Meyrink comenzó a andar cuando el rabino le puso cuatro letras en el paladar.

¹⁶⁵ Pág. 52, Underhill, *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*, Madrid, Trotta, 2006.

¹⁶⁶ Bien es cierto que esta superación sólo es teórica, porque como apunta el monje cisterciense, Thomas Merton, desde su punto de vista la experiencia cristiana y la budista no se pueden comparar, porque el objeto de estudio no está delimitado y, mucho menos, cuando se trata de una experiencia mística, donde es paradójico decir que hay objeto alguno «¿qué significa para nosotros Cristianismo, y qué significa para nosotros Budismo? ¿Es el primero la Teología Cristiana? ¿La Ética? ¿La Mística? ¿El culto? ¿Nuestra idea de Cristianismo debe entenderse sin calificación ulterior, es decir, como Iglesia Católica Apostólica

tradición es indisociable de una plataforma religiosa previa. Con todo esta autonomía previa es muy valiosa para este estudio ya que me permite intentar trazar correspondencias y diferencias entre mística y lírica siguiendo el patrón de características básicas de la mística expuesto en el punto anterior. Según él se revisarán cinco puntos esenciales.

1. La inefabilidad. Esta es la característica clave que une a la mística y la imagen negativa y quizá a la lírica contemporánea. Sin embargo se trata de dos *inefabilidades*. La ascesis espiritual proviene de un límite desgarrador mientras que en poesía no tiene por qué ser así. Bien puede construirse desde una tibia normalidad que encuentra lo inefable entre objetos cotidianos o situaciones de escasa profundidad espiritual.
2. Una cualidad de conocimiento. Este es el punto en el que poesía y mística confluyen casi completamente. Ya que se puede discutir si la poesía es conocimiento o comunicación¹⁶⁷, es evidente que se puede ver a la poesía como ambas.
3. Transitoriedad. La situación del místico en la cumbre es una estancia breve a ojos de quien lo ve desde el plano material. Sin embargo en poesía esta cualidad se invierte. La escritura de un poema se puede alargar durante años. Incluso puede imaginarse el experimento de un poema que comienza escrito por una persona y es acabado por otra, ya sea de la generación siguiente o nacido a siglos de distancia¹⁶⁸.
4. La pasividad. Ya que la mística tradicional es, en términos monoteístas, una gracia del Señor que se otorga a su voluntad, la poesía también puede entenderse así, aunque debido a que la poesía occidental ha perdido cualquier marco sagrado hay que ser cauto. El hecho de que la poesía contenga un gran componente intuitivo dispone esta pasividad, pero no en el grado de otras artes como puede ser la música. De hecho necesita de cierta actividad (escritura, corrección, estudio...) que si se identifica con el “centro” poético incluso puede asimilarse la lírica a la magia.
5. Profunda incidencia en las personas. Tanto la ascesis espiritual como la poesía están de acuerdo en ello. Aunque en la mística es una consecuencia natural, en la poesía es un fin buscado, por lo menos en la poesía que viene

Romana? ¿O incluye a la cristiandad protestante? ¿El Protestantismo de Lutero o el de Bonhoeffer?». Y así continúa el autor demostrando una miríada de posibilidades vivenciales, tanto como del Budismo como del Cristianismo. Pág. 58, Merton, Thomas, *El zen y los pájaros del deseo*, Barcelona, Kairós, 2008.

¹⁶⁷ Como ejemplo de la relevancia de esta discusión entre los poetas españoles de los cincuenta y los sesenta, creo que el primer artículo de *Las palabras de la tribu* de José Ángel Valente: “Conocimiento y comunicación”, ilustran bastante bien el problema. Ver págs. 39 y ss. Valente, José Ángel, *Obras completas II. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.

¹⁶⁸ En la literatura española tenemos el ejemplo de *La Celestina*, que, aunque es un poema en sentido lato, vale para ejemplificar el caso de la construcción de dos autores que consiguen una de las obras más deliciosas del castellano medieval.

del romanticismo a esta parte. También como fin buscado no siempre se logra y entonces resulta que tenemos entre las manos un poema sin poesía, como ocurre tantas veces.

Como vemos, la mística y la poesía presentan algunas facetas comunes y que es la poesía la más “adaptable” a distintas definiciones. Por eso, la lírica que presenta características más cercanas a la mística tradicional se llama en este trabajo lírica (o poesía) mística.

Esta poesía mística y la ascesis espiritual concuerdan en que ambas buscan un objeto que es imposible para otras disciplinas. Ambas trabajan con un material (la palabra y el espíritu) que sólo se percibe según se construye. Para la teoría los poetas se definen mejor en sus puntos “extremos” y los místicos no necesitan de esta prototipización. La intensidad de la poesía y la experiencia cumbre son muy distintas. La poesía mística es un eco de la experiencia vivida en la ascesis espiritual. Los poetas estudiados¹⁶⁹ escriben poesía antes de poder encontrar en sus biografías un acto de motivación espiritual ascendente y luego sucede dicha experiencia que modifica su escritura. Así podemos pensar también en que la finalidad poética, (la belleza, el conocimiento, la comunicación...) es la motivación de nuestros poetas por encima de la exaltación del espíritu. Si no, no serían sólo poetas, sino místicos y no creo que ninguno pueda llamarse así.

Es común en la crítica y en ciertas épocas literarias haber identificado la religiosidad con la lírica. María Zambrano lo vio así en un momento determinado:

Otro momento entre las tres cosas [poesía, filosofía y religión] se verifica, según se nos ha aparecido, por el camino místico [...] de que toda poesía sea en último término mística o la mística sea en su raíz poesía; una forma de religión poética o religión de la poesía.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Todos ellos, incluso Efraín Jara Idrovo cuya poesía sufrió un cambio total tras una experiencia cumbre en las Galápagos Pág. 8, Jara Idrovo, Efraín, *El mundo de las evidencias*, Cuenca (Ec.), Casa de cultura, 1984.

¹⁷⁰ Pág. 75 “Poesía y metafísica”, Zambrano, *Poesía y filosofía*, Alianza, Madrid, 1994.

Después la filósofa renunciará a estas palabras¹⁷¹ porque no permiten aclarar todos los matices que, a un lado tiene la mística y, a otro, la poesía. Ambas son casi análogas y pertenecen a territorios comunes ya que poseen bajo la “inspiración”, o las formas del trabajo o el gusto, las cinco características de la mística. Sólo hay una que parece más extraña al análisis y paradójica en cuanto a lo que supone un medio escrito: lo inefable. Esto es una dificultad para la crítica que no puede abordar la poesía completamente. Sin embargo sí puede registrar, hasta cierto punto, el cambio de conciencia (en cuanto a cualidad, no a cantidad) que se opera en el sujeto. Es esta mutación sobre la que habla el análisis y la fundamentación crítica de los poetas aquí estudiados.

2.6.1.4 Ideas limítrofes a la lírica mística.

La imagen negativa cruza oblicuamente la historia de la literatura. Es una herramienta que acompaña a la lírica y de la que los poetas hacen uso. Pero cuando hablamos de lírica mística nos referimos a un canon muy concreto de autores. Son los poetas religiosos que, después de vivir una experiencia cumbre dentro de una confesión concreta, han dado forma a la expresión de su vivencia de forma lírica.

Si la lírica fuese un terreno y las obras de los poetas tuvieran que subyacer unas al lado de otras, la lírica mística sería una frontera natural. Algo así como textos afincados en valles entre cumbres o simas demasiado cercanas al sol. Esos lugares extraños al materialismo es la vivencia espiritual. Un lector proclive a ver en la imagen negativa un aliento de lucha social (o un sustitutivo del mismo) lo encuentra, al igual que una explicación erótica o una crisis accidental. En realidad son caminos muy parecidos ya que el vacío permite que se intercalen distintas lecturas donde pervive un impulso hacia el cambio de conciencia. La poesía se encuentra en el momento de la cópula o en un arrebató místico, ambos superpuestos, ya que la experiencia cumbre es algo profundamente material y a la vez trascendido de este plano. Las distinciones de las formas por parte del intelecto, las que separan “cópula”, “boda” o “entrega” son posteriores a la vivencia de la mística tradicional. Pero en este momento hay que

¹⁷¹ En la edición utilizada de 1994, se desdice parcialmente en una nota al pie de esta misma cita.

recalcar una de las similitudes entre el lenguaje de la mística y estas alternativas de poesía: en la lírica, a través de la certeza poética, lo dicho está hecho. Como un movimiento paralelo, la fe del místico revela su estado en el mundo. Es la distancia de la certeza poética la que evita este don espiritual, pero acerca posiciones cuando el discurso potencia la concreción del lector y se vacía de sus significados unitariamente. Los poetas de la lírica mística dejan a un lado el “decir es informar” a favor del “decir como acto”, acto perlocutivo inmediato. Esto permite **concentrar la intensidad** del poema, exprimir el espacio y dotar, desde lo escaso o lo inexistente en materialismo (fundamento de la imagen negativa), las posibilidades del fragmento o el silencio intercalado. Es así como se genera el vacío, sin repartirlo, casi dividiéndolo entre las formas de actos y de reposo. Por lo menos así demuestran la mayoría de místicos llegar a alcanzar la beatitud, donde después emprenderían frenéticas obras.

¿Nos obligarán estos poetas a tratar a la poesía con la fe que san Juan de la Cruz veía el mundo en su «*no saber sabiendo*»? El vivo amar sin entender puede acercarse bastante a la situación de la lírica mística cuyo significado sólo puede encontrarse en sistemas íntimos de explicación. De este vivo amar, por ejemplo, surgió la poesía hermética. Los poetas centrales de este estudio no permiten que la expresión de su experiencia sea del todo desvelada, ya que la mayoría posee términos que terminan anclando en sus textos una posible lectura a estados de concreción dispares.

Pero los cambios sufridos en el momento de la creación o del éxtasis pueden ser múltiples y vividos como centrales a lo largo de una vida.

Un doble movimiento lo reclama sobreponiéndose: el de ir a ver y el de llegarse hasta el límite del lugar por donde la divinidad partió o la anunciaba. Y luego hay que seguir de claro en claro, de centro en centro, sin que ninguno de ellos pierda ni desdiga nada. Todo se da inscrito en un movimiento circular, en círculos que se suceden cada vez más abiertos hasta que se llega allí donde ya no hay más que horizonte.¹⁷²

¹⁷² Pág. 13, “Claros del bosque”, Zambrano, María, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

El claro del bosque es una imagen de un paso previo, de un fin de sí mismo, una imagen de lo inefable que dibuja en torno a la totalidad imágenes que parecen perfectas en su límite tan vasto. Es una de las imágenes negativas más conseguidas de la filósofa española. Hay que explicar que el horizonte no es algo alcanzable para Zambrano y es uno de los términos que suele utilizar para sugerir infinito. Y detrás de la búsqueda del claro, de la desaparición del mundo parece surgir otro horizonte. Quizá por eso uno de los valores esenciales de analogía de estos procesos de la ascesis espiritual es que no lleva siempre al punto donde el sujeto esperaba llegar. Al igual que los poetas aseguran que pasa cuando escriben poemas. Tanto en la imagen negativa como en la melancólica. La poesía mística es un producto derivado, una acción con fines autónomos pero que se motiva por la experiencia concreta de una transformación espiritual de la conciencia. Cuando esta transformación es de otro tipo como una transformación racional, o emocional o volitiva, la poesía que mana es la que pertenece a la imagen melancólica. Este es un límite de la poesía mística en la que se cristaliza en términos imaginarios con la imagen negativa. Esta presenta, como veremos, la unión de los frentes de la imagen melancólica y la trascienden a favor de esa noche superior. Los poetas andinos que cristalizan la imagen negativa en los años setenta conjugan vivencias de la poesía y la ascesis espiritual. Sus textos necesitan del lector una sencillez del ojo crítico y la profundidad del espíritu. De ellas, sin moverse el cuerpo, la conciencia vive lo inconcebible: en lo que el ojo no abarca, pero ve.

2.6.1.5 Lo que no ve el ojo, pero encuentra. Mística y silencio

Para Mircea Eliade¹⁷³ *la experiencia de lo sagrado* y la literatura poseen rasgos comunes aunque pertenece a espacios distintos de la materialidad. Él distingue la literatura por su autonomía y la religión por su etimología: *re-ligare*. Es decir, su contacto con el referente. Sin embargo este proceso de independencia no se da (ni creemos que se pueda dar) en el contexto espectacular (de división entre crítica y vivencia) que desfonda la imagen y, en consecuencia, la vivencia. Como salida “la

¹⁷³ “Un nuevo humanismo”, Eliade, Mircea, *La búsqueda. Historia y sentido de las religiones*, Barcelona, Kairós, 1999.

experiencia de lo sagrado en la literatura” bascula por el espacio que se extiende entre el texto y su comprensión¹⁷⁴. Así pueden desaparecer las ideas bipolares que se encuentran entre fenómenos literarios, siendo en los mismos habitual el uso de esta herramienta de proyección de un interior sobre un texto. Lo que se encuentra entre religión y poesía es el disfrute estético, un centro de aportación instantánea que, debido a su fugacidad, necesita de la intensidad para hablar en una dirección. Esta intensidad que adquiere la palabra en el poema Bergson la coloca en el mismo plano que el de la experiencia religiosa¹⁷⁵.

La visión de los poetas de la imagen negativa sugiere una acción inconmensurable. Esto se debe al encuentro entre la emocionalidad expansiva y las dos proposiciones de la imagen negativa: la identificación en el proceso intensivo y la univocidad no concreta. El lector no puede asir un conjunto cerrado o algo concreto que lo ate a las sensaciones cotidianas cuando se “entrega” a este choque que ocurre entre el imaginario y lo material. Porque cuando se parte del mundo concreto y se llega a un común inexplicable se ha trascendido el discurso racional a un discurso de otro carácter. Esto es lo que se describe en este poema de Aurelio Arturo¹⁷⁶:

TAMBORES¹⁷⁷

suenan los tambores
a lo lejos

¹⁷⁴ Por ejemplo, los koanes orientales están ideados como “resortes de iluminación” debido a este principio de espacio entre texto y comprensión.

¹⁷⁵ «Pero cuando el misticismo habla, hay en la mayoría de los hombres algo que, imperceptiblemente, le hace eco. Nos descubre o, más bien, nos descubriría una perspectiva maravillosa si lo quisiéramos. No lo queremos y, las más de las veces, no podríamos quererlo, ya que el esfuerzo nos destruiría.» Pág. 271, “La religión dinámica”, Bergson, Henri, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, Madrid, Tecnos, 1996.

¹⁷⁶ Aurelio Arturo (1906-1974), magistrado, catedrático en humanidades y antropología, editor, traductor y poeta. Nació en La Unión, Nariño, y sólo vio publicado un libro de poesía ya que no realizó la escritura de ninguno más. Publicó poemas en distintas revistas y también animó la creación cultural a través de la radio y las publicaciones literarias dando soporte a autores más jóvenes que él. Su obra, aunque parca, es muy valorada en Colombia. Es uno de esos autores de la estirpe de Juan Rulfo que cristalizan su obra en unos centenares de páginas y en esta altura es considerado. Aunque de menor repercusión internacional que el mexicano, su obra fue entregada a la editorial cuando ya contaba con cierta madurez (fue en 1963, después de haber cumplido los 57 años) y de ella puede entenderse una metáfora de su identificación de vida-obra. La unidad, persistencia e independencia de *Morada al Sur* la hacen una obra curiosa y necesaria para entender lo que puede significar una obra sin un marco académico o un contacto “político” con otras obras del momento. Luego continuó publicando algunos poemas más en los años setenta en revistas que han sido añadidos como apéndices de *Morada al Sur*. El poema “Tambores” es uno de ellos.

¹⁷⁷ Págs. 75 y 76, de Arturo, Aurelio, *Obra e imagen*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977. El poema aparece por primera vez en la revista *Espiral* n° 120, sept-dic. de 1971.

2. Las características de la imagen negativa

con un profundo encanto que nos despierta
nos alerta
o nos embriaga con su són melodioso
suenan profundamente
los tambores
en el día de bronce
en la noche de los lentos párpados morados
o en la noche de rocas amarillas
o en la noche de luna rosada y sesga
en que canta el ruiseñor que escuchó a Ruth la moabita
o en la que imita a toda tribu alada
el pájaro burlón
el arrendajo
melodioso o rechinante como una
cerradura oxidada
suenan casi perdidos los tambores
atravesando valles y valles de silencio
y nadie sabe quién los toca
ni dónde
pero todos los oyen
y comprenden su mensaje
y se llenan de júbilo o se espantan
dónde suenan
quién los toca
manos que se han deshecho
o que están cayendo en polvo
o que serán la ceniza más triste
dónde suenan
en las espesas selvas o en las que fueron selvas
en los desiertos
suenan en siglos y milenios lejanos
transmitiendo en la tierra hasta muy lejos
la palabra humana
la palabra del hombre y que es el hombre
la palabra hecha de fatiga y sudor y sangre
y de tierra y lágrimas
y melodiosa saliva

Aurelio Arturo intuye que la lírica sostiene su relato en la música. Para él forma y contenido son inseparables. La misma forma que sugiere el primer vistazo de este poema es un reclamo, un indicio de la conexión trascendente. Podemos intuir, ya que la sangría no se torna siempre al margen izquierdo, una reiteración de la linealidad donde el vacío ocurre, donde hay frases que faltan, donde el silencio de ese verso que nos estamos saltando por la izquierda ocupa también un espacio significativo. Este recurso gráfico pasa, entonces, a la intensidad del significado, ya que no es habitual en Aurelio Arturo este uso del espacio tipográfico. Que sea así no es, ni mucho menos, un vano recurso retórico. Se ha impregnado del significado y ofrece al tema soluciones visuales.

El poema construye desde el título una doble referencia a la música. Tanto por el léxico, como por las aliteraciones, donde predominan oclusivas labiales ('b', 'p') y las consonantes nasales ('m' y 'n') que articulan una sensación musical, sensual y directa desde el primer verso *«suenan los tambores»*. La intensificación se produce tanto por esta sugerencia como por el añadido semántico que se va repitiendo poco a poco. Por ejemplo, si tomamos el ritmo del primer verso: *«suenan los tambores»*, como si fuese un acorde musical, este aparece hecho un poco más complejo aún en el primer tercio del poemario, en el sexto y séptimo verso, que dice *«suenan profundamente/ los tambores»* y en decimo octavo vuelve con *«suenan casi perdidos los tambores»* y a partir de aquí "los tambores", como elemento de repetición desaparece, se han alejado. Y la sustitución semántica del poema es primero por elipsis *«dónde suenan/ quién los toca»* y luego una concreción, primero espacial *«dónde suenan/ en las espesas selvas o en las que fueron selvas»* y al final temporal, todavía más extenso abarcando todo el espectro anterior *«suenan en siglos y milenios lejanos»*. Así la doble música, la que se lee y la que se entiende nominalmente, están convergiendo simultáneamente. Llegar a sentir los dos procesos, no como un elemento crítico, sino como una vivencia que la poesía puede producir, es parte de la identificación en el proceso intensivo. Lo que está ocurriendo en el poema es que se están construyendo, desde la base, un ritmo, una acción que se puede "ver" un silencio que se señala con la música. Hay una autorreferencialidad constante. Esos tambores, que empiezan sonando *«a lo lejos»*, acaban extendiéndose con nosotros, pero permaneciendo siempre a la misma distancia. No son ellos los que se han movido, hemos sido nosotros como lectores. Se ha transmitido una distancia que se ha matizado.

como nosotros estamos haciéndolo, musicalmente. La construcción del poema habla, en el siguiente aspecto de los tambores y los sitúa en un vacío. Pero no es un vacío nombrado, como aquí el silencio o antes la noche. No se puede nombrar y por eso los siguientes tambores tienen una elipsis que permanece en forma de pregunta.

dónde suenan
quién los toca
manos que se han deshecho
o que están cayendo en polvo
o que serán la ceniza más triste

Ese vacío que es el que permite que se continúe el sonido, que, como los valles del silencio hacen del son una música mudable e intocable. Después de que el instrumento haya vibrado la situación cambia y la mano se deshace y sólo queda el vacío, que no la ausencia, porque la mente, el deseo, la emoción se han ido con la vibración del tambor. Este es el salto fundamental que evita la imagen melancólica. Aquí no se habla directamente de la característica de la noche, sino que se atraviesa y se la describe paralelamente con otros espacios que le son afines y permanecen todos velados y comprendidos simultáneamente. «*nadie sabe quién los toca/ ni dónde/ pero todos los oyen*». Una forma intensísima de referir una vivencia universal, como el golpear de la sangre en el cuerpo, íntimo y, simultáneamente trascendente, por llevarnos a la posibilidad de imaginar un más lejos. Esta forma de velar el significado, de no poder decir directamente qué son los tambores, ni quién los toca, ni a quién pertenecen ni sobre qué están labrados, es parte de la *univocidad no concreta* que unida a esta identificación en el proceso intensivo permean al lector hasta la imagen negativa.

Queda resolver qué pueden significar estos “tambores”. Ya la sugiere el poeta, al final, aunque, como imagen negativa, su sugerencia abre todavía más el espacio a la interpretación.

suenan en siglos y milenios lejanos
transmitiendo en la tierra hasta muy lejos
la palabra humana
la palabra del hombre y que es el hombre

la palabra hecha de fatiga y sudor y sangre
y de tierra y lágrimas
y melodiosa saliva

El agua, que es un elemento fundamental en la poética de Aurelio Arturo, se junta aquí a la boca de la que surge el *logos*, el medio rector, «*la palabra humana*», casi a la altura de la declaración de “la palabra divina” que constituyen las escrituras. Aquí, no por ello, menos sagrada, esta palabra «*del hombre y que es el hombre*», nos construye en esta última estancia de la identificación en el proceso intensivo. Como cuando nos habla de los tambores y escuchamos la música del verso, aquí nos habla de las palabras convertidas en hombres, mientras nosotros mismos leemos el verso, somos poseídos por esa palabra. Esta palabra, que bien podría ser la imagen de la poesía, es una imagen negativa, un sonido que no se escucha, sólo por los ecos y la fragmentación que evoca la tipografía, inacabada e inacabable, como sugiere la ausencia de puntos finales del poema. Esta continuidad musical se extiende entre dos posibles vacíos, entre la apariencia de que al comienzo del poema existía el vacío y una vez atravesado este poema el vacío sigue extendiéndose. Pero no es así. El poeta lo conoce y nos ha acallado, nos ha “despertado” y, como los filósofos en la caverna de Platón y el poema, nos hemos ido a una fuente donde parece comenzar todo y nada se ve claramente, aunque fascina. Así es, de una forma muy esquemática, cómo funciona la imagen negativa durante la mayoría de los casos prácticos de los años setenta.

La imagen negativa constituye una percepción de un elemento no definido, sin contornos pero sí de sensaciones, expresiones y movimientos. Hay una similitud en las propiedades que éste tiene en torno a las respuestas que experiencias intuitivas de un absoluto o una experiencia cumbre. El afán de encontrar la imagen que fije dicha intuición traza una línea muy similar a la idea del místico que procura mirar un ser que no existe¹⁷⁸ o que si existe es la totalidad.

La «*intensidad que nos destrozaría*» se atenúa en la lírica debido a sus propias características que obligan a una vivencia indirecta de los hechos y que no es posible

¹⁷⁸ Para el Maestro Eckhart, «*Dios había nacido en la nada*» Pág. 91, Eckhart, Maestro, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 1998.

desligar en su totalidad de lo que sería una “idea pura” de “trascendencia”, ya que se supone que esta imagen poética “arrebata” y “arrastra” la conciencia en términos que permiten el disfrute estético y cuanto más directa y permanente sea ese arrastre quizá más incida sobre el lector. Esta es la búsqueda que creemos central en muchos poetas: el cambio de conciencia del lector. Para ello algunos poetas se sirven de herramientas espirituales que responden a un imaginario concreto: el de la mística “profana” o “salvaje”.

2.6.1.6 Un compañero para la lírica: la mística salvaje

¿Qué diferencia la mística tradicional con la mayoría de experiencias extáticas que se registran a lo largo del siglo XX? La desvinculación del credo. La inclusión de una concepción materialista y la autonomía de la conciencia individual, sumado al descenso de presión de los grupos religiosos en la clase burguesa ha permitido esta desvinculación progresiva de la experiencia cumbre en una religión concreta. No es fácil encontrar un registro de la mística salvaje vivida por autores antes del siglo XIX y mucho menos en España o Latinoamérica¹⁷⁹. Si existe una prédica de estos “independientes” es porque fueron considerados heterodoxos. Probablemente el resto de experimentadores de la cumbre fuera de la religión callaron. Sin embargo en la entrada del siglo XX estas manifestaciones se multiplican debido a que la confesionalidad contemporánea es, como James definía, una religión personal¹⁸⁰.

Las experiencias extáticas aisladas de una confesión religiosa, desde finales del XIX hasta aún nuestros días, abundan en manuales, libros y referencias autobiográficas. La desmitificación del dios representado en murales o el omnipresente castigador ha reforzado (como citamos antes en Durand) la expresión de un vacío interior que parecía intentar cubrir esa imagen simbólica. No se puede tener la imagen de dios si se quiere tratar con dios. También el materialismo, descendente del mecanicismo cartesiano,

¹⁷⁹ Incluso alguien como Blake, que abjuraba de la institución anglicana, al final de su vida afirmó su cercanía a la iglesia católica.

¹⁸⁰ «los sentimientos, los actos y las experiencias de hombres particulares en soledad, en la medida en que se ejercitan en mantener una relación con lo que consideran la divinidad» pág. 34 y luego matiza que «debemos interpretar ‘divinidad’ en muy amplio sentido, denotando cualquier objeto que posea cualidades divinas, se trate de una deidad concreta o no», pág. 36. Ambas citas vienen de James, William, *Las variedades de la experiencia religiosa*, Barcelona, Península, 1986.

viene socavando la posibilidad de prestar atención a la trascendencia presente en la vida cotidiana.

Una ascesis espiritual compuesta de elementos de fervor personal, búsqueda intuitiva, revisión desde el yo frente a la doctrina de un grupo, de una organización armada y el disfrute del mismo en colectividad se están desarrollando, ambas, mezcladas y simultáneas. El positivismo, que tuvo un fervor muy religioso, trajo otros prejuicios también a este sistema. Éstos modifican las formas y los procedimientos culturales¹⁸¹. En este empirismo, en lo menos superficial, hay un interés por lo que ocurre fuera de la capacidad humana, del “sí y solo si” que obliga al mundo a su intensificación que paradójicamente lo dispersa en un espacio de profesionalismos, en vez de encontrar ese medio rector universal. Con este “sí y solo si” se pretende creer salir de la mente del ser humano para revelar los fenómenos del mundo. Nada más lejos de las investigaciones poéticas, que muchas parecen anversos de estas intenciones.

La imagen negativa que se aleja de esta concepción materialista ofrece la oportunidad de expresar un contemplación, el hecho de “traducir” de una conciencia a otra. Ahora, el “lego” es un poeta, un “profesional” de la palabra. Aunque procese una fe tradicional¹⁸², el poeta, en un poema, no escribe directamente a la divinidad de los altares¹⁸³. Pero tampoco se puede decir sin equivocarse que estos poetas carecen de numen. Es posible que el centro de la tensión sagrado-profano se encuentre en el trato

¹⁸¹ Por ejemplo, a este trabajo lo han obligado a ser anotado y fechado. Esto parte de la base de no confiar en su revelación, a que sea una bibliografía más o menos extensa y que no sólo sea suficiente trabajar sobre las sagradas escrituras (ahora recicladas a trabajos científicos) o los poemas.

¹⁸² Tradicional es un término que sólo se podría aplicar a Juan Ojeda, aunque la ciencia tradicional haya desaparecido y sólo queden recreaciones de la misma como muestra Ojeda en su poesía.

¹⁸³ James recoge un buen número de casos de “ateos” y personas aconfesionales que tratan al mundo con esta lejanía y, a la vez, desconcertante proximidad: págs. 51-69, James, William, *Las variedades de la experiencia religiosa*, Barcelona, Península, 1986. También encontramos ejemplos en Martín Velasco, Juan, *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid, Trotta, 1999, Hulin, Michel, Hulin, Michell, *La mystique sauvage*, Paris, PUF, 1993; pág. 37, Weil, Pierre (ed.), *Antologie de l'extase*, Paris, Albin Michel, 1984, como Miquel, *L'expérience de Dieu*, Paris, Beauchesne, 1977, Santiago, Miguel de, *Antología de poesía mística española*, Barcelona, Verón, 1998, López-Baralt, Luce y Lorenzo Piera (coords.), *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, Madrid, Trotta, 1996, donde María Kodama habla de la posible experiencia extática de Borges o Ernesto Cardenal relata también una similar, así como la experiencia propia de María Zambrano en Zambrano, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977. Si estos recursos no pueden ser suficientes para extender una unidad de la ascesis espiritual que llamamos mística salvaje, demuestran su existencia fuera del marco religioso, por lo que se concluye en ambos que la experiencia cumbre no necesita del cumplimiento estricto de la religión preestablecida para experimentar la ascesis espiritual. Este es uno de los caballos de batalla más determinantes para Krishnamurti, J., *Diario*, vol. 1, Barcelona, Kairós, 2004.

con los objetos numinosos (palabra, experiencia, espíritu...), que permiten el traspaso de esa conciencia al lector.

Un objeto numinoso en cualquier lugar del mundo entra a formar parte de la conciencia del lector y así puede perdurar entre lo reconocido y lo irreconocible. Por ejemplo valga este poema de Giovanni Quessep:

POEMA CEREMONIAL DEL FUEGO

El fuego entra a tu rostro
Lo dibujo lo lleva
Volando en su camino
Duración y leyenda¹⁸⁴

La opción de que el rostro sea un rostro divino, igual que los términos cabalísticos o los de la poesía sufi¹⁸⁵ no es más que la opción de lectura religiosa del poema, pero lo que trasciende, esa “duración y leyenda” que nos quema la conciencia al intentar encuadrarlo dentro del rostro que va a pervivir, pero sin ser real, esa opción es la elevación que utilizaron los místicos en su lenguaje. Para intentar diferenciar lo religioso vivido y lo religioso leído nos puede ilustrar este párrafo de Octavio Paz.

La coloración especial que distingue las palabras del místico de las del poeta es el objeto a que están referidas. Un texto de san Juan adquiere tonalidad religiosa porque el objeto numinoso las baña en una luz particular. Así, lo realmente privativo de cada experiencia sería su objeto. Pero aquí la dificultad empieza a

¹⁸⁴ Pág. 102, de Quessep, Giovanni, *Metamorfosis del Jardín. Poesía reunida*, Barcelona, Nueva Galaxia Gutenberg, 2007. Este poema pertenece al libro *Duración y leyenda*, publicado por primera vez en 1972.

¹⁸⁵ Para ilustrar este ejemplo leer parte de la bibliografía sobre Judaísmo y el apartado del sufismo. Se pueden contraponer ejemplos concretos del “Prólogo” de págs. 7-23 Jayyam, Omar, *Rubayat*, Madrid, Alianza, 2006. Y págs. 63-162 “Cábala Clásica” Laenen, J. H., *La mística judía. Una introducción*, Madrid, Trotta, 2006.

mostrarse como realmente insuperable. Nos movemos en un círculo. Pues los objetos externos sólo pueden ‘excitar o despertar la disposición divinizante’. No son ellos, sino esta elusiva disposición, la que los inscribe dentro de lo sagrado. Mas esa disposición no es pura, según se ha visto. En suma: nada nos permite aislar la categoría de lo sagrado de otras análogas, excepto su objeto o referencia; pero el objeto no se da fuera, sino dentro, en la experiencia misma.¹⁸⁶

No es necesario pensar que la posibilidad de una vivencia interior *inobjetable* hace prescindir la incapacidad de un interior receptivo o demostrable. Las demostraciones son particulares y siempre ocurren de una en una en el lenguaje, que no en la imagen negativa. Por eso mismo es imposible que un trazado de poemas con carácter místico sea un objeto de individuación de un concepto que es inconmensurable. Por eso mismo vamos a tener que ceñirnos en la posibilidad de que lo importante es el punto de vista del poeta (sólo ofrecemos una lectura) y su potencia para hacernos reconocer los objetos numinosos del poema¹⁸⁷ en un texto fijado. Así el objeto de la experiencia es el poema y no la vivencia real, sino lo que se manifiesta dentro de él, siendo las capacidades sugestivas, argumentativas e interpretativas las que corroboren la calidad literaria del texto. La misma profundidad de la certeza lírica otorga verosimilitud a la experiencia beatífica y ésta, a su vez, organiza sistemas de empatía que permiten robustecer la lírica en su análisis y disfrute. Es decir, existe un refuerzo para la lírica en este encuentro de “disciplinas”, igual que lo encontró con el intento de reflejar la música u otras artes.

Nuestra idea de certeza poética la sostenemos, a su vez, paralela a la explicación que sugiere Bergson:

No dejaremos de repetir que la certeza filosófica posee grados, que apela a la intuición al mismo tiempo que al razonamiento y

¹⁸⁶ Pág. 142, “La revelación poética”, Paz, Octavio, *El arco y la lira*, F.C.E., México D.F., 1972.

¹⁸⁷ El relieve sagrado o la experiencia de la beatitud o la ampliación de conciencia, que aunque no son sinónimos, sí colindantes como lo demuestra en las págs. 95-112 Martín Velasco, Juan, *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid, Trotta, 1999.

si la intuición que se adhiere a la ciencia es susceptible de ser prolongada, sólo puede serlo por la intuición mística.¹⁸⁸

Esta certeza también es colindante a la poética, que es uno de sus refuerzos (junto a la intesidad), pero no es ni analizable, ni distinguible en partes. Ambas certezas (la filosófica y la poética) trabajan con la «*intuición mística*». La certeza poética sólo puede funcionar dentro de un texto articulado, en una dicción, como parte de un desarrollo estético. En el momento en que el total padezca una mutilación, tal certeza poética puede desvanecerse si las partes presentan más cohesión que autonomía. De ahí la continua explicación por parte de los poetas de lo peligroso de su “oficio”, de una labor donde la construcción ha de ser ininterrumpida porque una vez que cae la certeza es difícil recuperarla. La fragmentación sirve, a su vez, a un sistema completo de ideas que no tienen por qué ser incompatibles con esta certeza. De hecho la ironía también es una certeza de segundo pensamiento o de pensamiento en la retaguardia, por eso funciona en ámbitos de líricas muy concretas y, sin embargo, se mueve en otros que no pueden pertenecer a la imagen negativa, ya que la certeza poética ha de estar ligada a la analogía, o a lo que aquí llamamos a “la identificación”.

Leer poesía casi es un acto de intimidad prestada y que se presta simultáneamente. Puede ser un momento, incluso en las declamaciones públicas, de transmisión de realidades que estaban al alcance del lector pero que no habían terminado de ser descubiertas. Y es en este marco donde se inscribe la ironía, un trato personal que nos damos a nosotros mismos y valora elementos que socavan, indirectamente, a esta mística salvaje, que es la ascesis espiritual posible de los poetas.

¹⁸⁸ Pág.326, “La religión dinámica”, Bergson, Henri, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, Madrid, Tecnos, 1996.

2.6.2 El vacío común entre la lírica y la ascesis espiritual: la imagen negativa.

En realidad la ascesis espiritual nunca ha tenido un siglo donde haya dejado de aparecer, ni en Oriente ni en Occidente. Allá donde se conserva historia la ascesis espiritual aparecía, velada como las religiones místicas griegas, hasta nuestros días con casos como los de Krishnamurti o Thomas Merton¹⁸⁹. La ascesis espiritual, al igual el arte de Occidente, son dos movimientos que sufren una retroalimentación muy significativa con respecto de la cultura que impregna sus manifestaciones. Intentar enraizar las profundidades comunes, es decir, las profundidades humanas compartidas de ambas manifestaciones puede enriquecer nuestra forma de mirar los puntos de sustrato de cierta imagen de la lírica, ya que esta, a su vez, se ancla en necesidades metafísicas y espirituales muy comunes y, a su vez, tienen conatos de experiencia que básicamente buscan su expresión. La lírica y la ascesis se unen durante la expresión estética. Esta unión ocurre en la formación de la imagen negativa. La imagen, debido a su proyección en la temporalidad subjetiva del lector son su identificación en el proceso intensivo y permite que se abra una oportunidad a la intuición de la analogía con el infinito. A la vez, la certeza poética y la univocidad no concreta sueldan las posibilidades de que se fracture este tiempo subjetivo de apariencia ilimitada. La ascesis espiritual cede su vivencia cumbre por una comunicación, mientras que la expresión de la lírica busca su vivencia cumbre. Esto ocurre a través del tropo. Poner una cosa por otra es esencial cuando una de las dos es inefable. Ambas, poesía y mística son

¹⁸⁹ Jiddu Krishnamurti (1895-1986) y Thomas Merton (1915-1968) son dos ejemplos contemporáneos de una misma fuerza religiosa individual que divergen en sus canales vitales, pero no en sus fines. Krishnamurti, hijo de brahmanes hindúes, iniciado en la teosofía de la que luego renunció, uno de sus motivos principales de sus libros es la revolución psicológica personal instando al lector a abandonar cualquier tipo de religión, nacionalidad o posición pre-establecida. Filósofo, orador y ensayista lúcido, paradójicamente a sus enseñanzas es considerado por muchos un guía espiritual.

Mientras tanto Merton, hijo de artistas (un neo-zelandés y una estadounidense) viaja como el hindú por Europa y vuelve a Estados Unidos. Tras estudiar en Cambridge y Columbia, sin terminar los estudios ingresa en la orden Cisterciense donde se dedica a una intensa investigación contemplativa. Luego iniciará un diálogo entre religiones (especialmente el budismo y el budismo zen), la experimentación de técnicas de meditación budistas aplicadas a ritos católicos y promueve entre el seno del catolicismo el espíritu que impulsó la fe de los primeros cristianos. Ambos, no sólo son intensificadores de la cuestión del espíritu, sino que han sido reconocidos como activistas ardientes por la paz. Vivieron de forma intensa la segunda guerra mundial, mientras que no dejaron a un lado hechos geopolíticos tan importantes como la guerra de Vietnam o las relaciones del Vaticano y el resto de las cúpulas de las grandes religiones. Lo indivisible del individuo es, para ambos, lo esencial y a ello están dirigidos sus escritos.

realizaciones transculturales. Ambas salen del ámbito de las cosas nombradas y adquieren otra realidad.

2.6.3 La poesía, una creación que despierta

Curiosamente, si este fuese un trabajo sobre la creación y no de análisis de lo creado tendríamos que responder a una pregunta: ¿cómo estos poetas llegan a construir la imagen negativa, si no hay lógica o mentalidad por dónde abordarla? Sin embargo no podemos dejar sin mencionar la respuesta que nos sugiere Bachelard de una manera lúcida y que encaja con la generalidad de preceptos que venimos manejando. Para él «El no-saber no es una ignorancia sino un difícil acto de superación del conocimiento. [...] En poesía, el no saber es una condición primera; si hay oficio en el poeta es en la tarea subalterna de asociar imágenes»¹⁹⁰. Esta actitud ante la creación poética asociaría al acto creativo el derecho de haber alcanzado, de alguna manera, los primeros escalones de las vías místicas y poder manejar, con cierta soltura, las primeras etapas del “otro tipo de conocimiento” que supone tanto la ascesis espiritual como cierta rama de la lírica con lo que otra vez tenemos que emparentar este sistema con los movimientos simbolistas y los de la “poesía pura” en el siglo XX.

La imagen negativa responde a la distancia que se ha entendido como oposición entre la parte “racional” y la parte “creativa” del cerebro. La imagen negativa no sustenta a ninguna de las dos ya que no presenta las características de la imagen creativa según Durand, Bachelard o Lakoff y tampoco, obviamente, pertenece a la capacidad de resolución de problemas lógicos tradicionales, como hemos venido demostrando en las explicaciones anteriores. La imagen negativa ocupa un espacio que parece periférico en una constitución de la lírica ya que no se entrega a ninguno de los caminos duales con integridad. No es poesía de la normalidad propiamente dicha tal y como tampoco pertenece completamente a la mística salvaje. Es una poesía que pertenece a un ámbito de recursos centrales en cuanto a su implicación tradicional y también en cuanto a la revitalización de las mismas es comparable a las mejores creaciones vanguardistas. Su centro reside en una dispersión concentrada, su fin parece inalcanzable.

¹⁹⁰ Pág. 25, Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México D.F., F.C.E., 1983.

2.6.4 Similitudes del lenguaje en la ascesis espiritual y en la imagen de la poesía mística

*«El fuego, en su pureza simple, natural,
en su estado superior, no brilla.
Su naturaleza es tan pura que no hay ojo
que lo pueda percibir en modo alguno.»*

Maestro Eckhart

Los recursos más claramente expresivos de la transgresividad del lenguaje místico son, sin duda, junto a la ya anotada metáfora, la paradoja y la síntesis.¹⁹¹

La síntesis es una prioridad central en la expresión lírica de los poetas andinos que cristalizan la imagen negativa en los años setenta. En la mayoría de los autores estudiados la síntesis aparece junto al uso de recursos retóricos restrictivos como el asíndeton o la elipsis. La síntesis aparece como un título¹⁹² o viene flechada en un verso que define un recorrido de un libro¹⁹³. La síntesis ha sido el caballo de batalla

¹⁹¹ Pág. 54 “La mística como fenómeno humano” Martín Velasco, Juan, *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid, Trotta, 1999.

¹⁹² *Metamorfosis del Jardín* y *Para esto hay que desnudar a la doncella*, de Giovanni Quessep y Américo Ferrari respectivamente. Se pueden entender ambas como metáforas de la visión del paraíso o con la identificación de la doncella como una imagen de la poesía. Ambas, son así, transfiguraciones de la conciencia.

¹⁹³ Saenz “explica” sus títulos en los primeros versos y se puede hacer una lectura desde ese primer punto. Por ejemplo. En el libro *Recorrer esta distancia*, los primeros versos dicen *«Estoy separado de mí por la distancia en que yo me encuentro;/ el muerto está separado de la muerte por una gran distancia.»* Este símil, de distancia como el vacío entre el muerto y la muerte, es exactamente la de la imagen negativa de su corporización y la vivencia. Del discurso y de la vivencia. Según esta hoja de ruta se puede “recorrer”

primordial que ha existido en la denominada “poesía pura” de la que, también, estos poetas son herederos.

La paradoja es el recurso de la expresión mística tradicional por excelencia. No se puede explicar el momento de arrobamiento sin traicionarlo. La intensidad de la cima es el fondo del un proceso que desintegra lo aparente. Esta actitud que va destruyendo a la apariencia es un fundamento de la paradoja.

Uno de los creadores de paradojas más prolíficos es **Jaime Saenz**: «Un vacío presidido por el propio vacío»¹⁹⁴, «Todo se queda con uno y nada se queda»¹⁹⁵, «quise olvidarme y recordar»¹⁹⁶ o «el polvo en el vacío»¹⁹⁷. También en Efraín Jara Idrovo aparecen bastantes imágenes antitéticas que se acercan a la formulación paradójica «¡Vida mía!/ ¡Ingrata mía!»¹⁹⁸, «trino del ruiseñor entre el estruendo de la catarata»¹⁹⁹, «Era un cuando sincuando»²⁰⁰, «Cuando vamos del ojo/ al árbol o la estrella,/ en realidad,/ no vemos»²⁰¹. La estrategia de Jara Idrovo suele consistir en ampliar los campos del sonido semántico, de la estructura de lo habitual y entonces acompañar e incluir las acepciones tradicionales y darles un giro interior que reconozca y empatice con el lector.

Quizá los poemas de los primeros libros de **José Manuel Arango** sean los que consiguen una síntesis con mayor logro teniendo en su mano la imagen, el recuerdo y la evocación, siempre intensa por condensada. Si existe una paradoja ha de suavizarse en él para que no opaque la labor del resto del poema porque podría consistir en una ceguera absoluta. Así que sus paradojas son más bien pinceladas de matiz, incentivos a que el lector encuentre una verdad íntima que se muestra. Sus tres grandes temas se encuentran respaldados, ocasionalmente, por paradojas, como son la plenitud en la detención.

el poema como la distancia que lleva del muerto a la muerte o del “yo” al “mí”. Pág. 235, Saenz, *Obra poética*.

¹⁹⁴ Pág. 257 Saenz, Jaime, *Obra Poética*.

¹⁹⁵ Pág. 263 Saenz, Jaime, *Obra poética*.

¹⁹⁶ Pág. 27 Saenz, Jaime, *Al pasar un cometa*, La Paz, Altiplano, 1982.

¹⁹⁷ Pág. 17 Saenz, Jaime, *Al pasar un cometa*.

¹⁹⁸ Pág. 102, Jara Idrovo, Efraín, *2 poemas*, Cuenca (Ec.), Casa de cultura, 1973.

¹⁹⁹ 3.2 18, Jara Idrovo, Efraín, *Sollozo por Pedro Jara*, Cuenca (Ec.), Casa de cultura, 1978.

²⁰⁰ Pág. 97 Jara Idrovo, Efraín, *El mundo de las evidencias*, Cuenca (Ec.), Casa de cultura, 1984.

²⁰¹ Pág. 95 “Advertencia” Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*.

La hora en que cerrado
por el roce de un ala
sombria

el corazón desciende a frías moradas²⁰²

El consumo imparable de la vida por la vida «*y arde/ el fuego, lo más vivo*» o la fabulación del erotismo «*muchacha/ antiquísima*»²⁰³. Sus expresiones van de la explicación más larga y de imágenes que vienen a chocar hasta detalles de adjetivación o marcas verbales²⁰⁴ que son muy difíciles de conjugar si no se restringe, se hace más preciso el significado, dándole a su presencia verbal un porte de amplitud ganada en el encierro de la síntesis. Enseña un mundo detrás de la caja cerrada del alma. Quien es un maestro de estas posibilidades es Emilio Adolfo Westphalen, que no deja de expresarse con posibilidades paradójicas como «*Una máscara informe*»²⁰⁵ o «*Breve como lo infinito*»²⁰⁶ haciendo de esta síntesis un respiro de profundidad para poder continuar con una poesía que tendía hacia lo paratático.

En **Juan Ojeda** la paradoja ocupa lugares muy parecidos a los anteriores²⁰⁷. Sin mirar con demasiado cuidado, ya que todavía tiene menos presencia que en el caso de Jose Manuel Arango casi siempre sirve para distinguir y abrir caminos de posibilidad en los conceptos combando los límites semánticos de las palabras, instalándose en el borde y ejerciendo desde allá una fuerte labor magnética para el lector: «*Nutriendo en un tiempo seco el tiempo de la herida*»²⁰⁸, «*la blanca música inaudible*»²⁰⁹ o una que figura

²⁰² Pág. 18 Arango, *Poesía completa*.

²⁰³ Pág. 81 Arango, *Poesía completa*.

²⁰⁴ «las palabras que sin sentido/ despiertan con todo ese extraño temor/ surgen como restos de una oscura lengua/ que desvela el origen y la amenaza» Pág. 47 Arango, *Poesía completa*. Si se nota, de un “lenguaje sin sentido”, se va articulando hasta una forma de “desvelar el origen”, que es una comprensión profunda. La paradoja aparente aquí ocupa cuatro versos y se desarrolla con campos intermedios: «despiertan con todo» y «surgen como restos» son verbos que dan la sensación de “ascenso” e iluminación que a la vez son puestas en tensión con los sustantivos a los que acompañan «ese extraño temor» y «una oscura lengua». En estos cuatro versos están los ejemplos de una explicación larga, unas marcas verbales y una síntesis paradójica, que aunque alejada, se relaciona con el primer y el último verso citado.

²⁰⁵ Pág. 95 “Poema inútil” Westphalen, *Otra imagen deleznable*, México D.F., F.C.E., 1980.

²⁰⁶ Pág. 90 “Libre” Westphalen, *Otra imagen deleznable*, México D.F., F.C.E., 1980.

²⁰⁷ Ya que las paradojas son sólo de habitualidad, es decir de los conceptos en su ámbito habitual, con lo que en él consigue desdoblarse la ciencia tradicional casi por completo.

²⁰⁸ Pág. 13 “Paracelso” Ojeda, Juan, *Arte de navegar*, Lima, Cronopia Editores, 2000.

²⁰⁹ Pág. 31, “Dioscuros” Ojeda, *Arte de navegar*.

un racimo, un sentido de falso incontable y un delito: «*Monedas de un solo agraz*»²¹⁰. Su ambición posiblemente sea otorgar un mapa de la mutación del ser humano a través de conceptos que no pueden permanecer estables. Así la adjetivación llega a ser muy sonora y no le importa traer, como en el caso de Belli, un léxico y unos recursos de distintas épocas²¹¹, pero a diferencia de aquel, este no lo utiliza para activar la autonomía lógica, ya que las digresiones de Ojeda conforman imágenes, no contrapuntos. La imagen negativa en él se extiende e intenta nombrar los puntos que sólo pueden percibirse por el espacio que dejan, el vacío que los recorre.

En el espacio de la paradoja concurre un mundo perfecto y un mundo roto que vienen a ser el mismo. No hay distorsión entre los dos mundos. Sólo cuando se observan sin unión. La paradoja permite incluir estas dos opciones en la ilusión de la cohabitación. En ella es el espacio vacío el que lima los extremos y los une. *Vivenciándolo* es como se consigue un grado más de expansión de conciencia, de momento, de ecuanimidad vivida dentro de la posibilidad de discernir los fenómenos del mundo. Es una operación que muchos filósofos aseguran que es el trasfondo de la filosofía (encontrar el mundo), pero también lo es de la ascesis espiritual, la poesía, la música... generar encuentros. De hecho la paradoja propicia estos encuentros y los enmarca con un tiempo, un saber recibido y un anhelo propio. Es muy adecuado cómo describe Martín Velasco los intereses de la paradoja en el lenguaje místico, que bien podría trasvasarse al caudal de la lírica.

La razón de ser de tales paradojas está, sin duda, en la condición, trascendente a la mente humana y los conceptos ordinarios con que piensa, del término de su experiencia, y la necesidad que el místico experimenta de romper con las ideas recibidas y propagadas como expresión de la naturaleza de dios, como primer paso para despertar a la eminencia de la realidad con la que, más allá de todos los conceptos pero a través de ellos, ha entrado en contacto por medio de la experiencia contemplativa. La paradoja tiene, pues, algo de transgresión

²¹⁰ Pág. 102, "Osario marítimo" Ojeda, *Arte de navegar*.

²¹¹ «pues quiero que en su seno mi progeñe,/ por quien boto yo el bofe», "Poema" Pág. 12 Belli, Carlos Germán, *Sextinas y otros poemas*, Santiago de Chile, Universitaria, 1970 y «que ya no pido nada para mi hidrópica alma,/ en partir de este valle ahora resignada,/ en sí trenzada sola.» Pág. 36, Belli, Carlos Germán, *Sextinas y otros poemas*, Santiago de Chile, Universitaria, 1970.

intencionada destinada a romper el nivel del pensamiento en el que se produce la antinomia para despertar a la nueva forma de conocimiento que corresponde a una realidad inefable en el nivel conceptual.²¹²

Esta realidad inefable, exterior al análisis es la que permite que muchas obras de la imagen negativa tengan un contenido de estructura más libre, más orgánica y una lectura pueda permanecer fuera de él. La paradoja es un síntoma de una búsqueda interna de estos autores. El relacionar los “mundos inefables” con el que intenta transmitir es una de las búsquedas más concretas de una parte de la poesía de los años setenta. En esta poesía de alternativa espiritual hay un combate, donde la violencia en forma de metáfora, paradoja, o síntesis, se desenvuelve para desarrollar una ampliación con los dramas de un mundo interior que han de poder incluirse en la vivencia para expandirla. Así la paradoja podría ser la expresión tanto de las influencia del mundo interior-exterior, como de las propias incongruencias del mundo interior permiten generar el vacío que extrae un marco propio de creación, constante y capaz de desarrollar los conceptos más allá de los límites aprendidos.

Los contrarios no desaparecen, pero se funden por un instante. Es algo así como una suspensión del ánimo: el tiempo no pesa. Los Upanishad enseñan que esta reconciliación es “ananda” o deleite con lo Uno. Ciertamente, pocos son capaces de alcanzar tal estado. Pero todos, alguna vez, así haya sido por una fracción de segundo, hemos vislumbrado algo semejante.²¹³

Y a esta sensación se apela como puerta de entrada a través de la individualidad. Es a la contemplación de los contrarios en la propia vida que se hace como motor de creación y búsqueda de respuestas la que nos motiva a leer estos poemas y poder creer

²¹² Pág. 55 “La mística como fenómeno humano” Martín Velasco, Juan, *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid, Trotta, 1999.

²¹³ Pág. 24, “Poesía y poema” Paz, Octavio, *El arco y la lira*, F.C.E., México D.F., 1972.

que el bisturí lírico del poeta ha ido trazando un mapa. Con la *certeza poética* como vehículo transitamos el territorio personal que ese mapa indica. La unidad de la imagen es el mínimo común emocional. Su fundación en el sujeto es un factor esencial para la poesía y de la fe que avanza en la contemplación²¹⁴.

La aprehensión divina o poética está en el mismo plano que las vanas apariciones de los santos en el aspecto de que podemos todavía, por medio de ella, apropiarnos de lo que nos supera, y, sin captarlo como un bien propio, al menos religarlo a nosotros, a lo que ya nos había afectado antes.²¹⁵

Hacer de la vivencia poética o divina una inclusión a nuestra experiencia emocional es un reciclaje del pasado que sólo da la memoria, como parece intuir Bataille. Sin embargo tiene un componente muy importante de presente, por no decir que es la presencia continua lo más importante de él. No se puede entrar en ese presente sin un pasado y este es la puerta, no la meta. Quizá es muy pronto o muy insignificante hablar sobre si hay meta en poesía y más en la que concierne a la imagen negativa ¿hay meta en una habitación? ¿Y en el vacío? El movimiento dentro del espacio vacío es como la intimidad de la mitología: circular, constante, suspendida. Incluso su interrupción se alinea dentro de la capacidad de encontrar los contrarios y conciliarlos. La palabra toma, en la paradoja, las posibilidades de referirse en un plano propio, en una adquisición de sentido que comulga el presente con la tradición, ya que el pasado ya no es oposición de presente, al igual que el futuro se ciñe constantemente a la luz del deseo que mengua en el poema y sólo deja sitio para el poema. Así un lector de esta clase de poesía puede ser como un cabalista, como mínimo el cabalista que presenta Ester Cohen.

²¹⁴ Aunque el fondo último de las prácticas contemplativas sea hacer desaparecer ese “yo”, sin la existencia de él, por lo tanto, no existiría tal contemplación.

²¹⁵ Pág. 15, “Esbozo de una introducción a la experiencia interior”, Bataille, George, *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1972.

El cabalista es un lector que hace de la cartografía una brújula en el desierto, es un lector astuto y desconfiado que se sabe en peligro; sabe que la palabra tiene que ver con ese laberinto de escaleras, de puertas, de fatigosas galerías y de muros que vedan el paso, pero sabe también que, y aquí radica el verdadero peligro, que la palabra tiene mucho de arena blanca, frágil y movediza, arena deslumbrante y enceguedora inundada por el sol del desierto.²¹⁶

Se supone que en la tradición cabalista según se va aprendiendo el texto, según se le va siendo fiel, el lector aprende a serle infiel, a ser personal en la interpretación del mismo. De esta individualidad depende la salud mental y, por lo tanto, el arrobo místico²¹⁷. Este modelo encuentra su paralelo en el poema *Sollozo por Pedro Jara*, de Efraín Jara Idrovo, donde la elegía se escribió con un número infinito de posibilidades de lecturas. Para leer esta obra hay que conocer el poema y luego elegir un itinerario propio que se articula por combinación de versos²¹⁸. O las imágenes intercaladas de Juan Ojeda donde sólo se puede habitar en ellas con extrema libertad interpretativa o un profundo conocimiento de teorías ocultistas, ya que se supone que es este ocultismo el que mora en nosotros y sólo en esta intuición de pertenencia podemos hacer del poema un elemento propio.

Yo siempre he morado en el Infierno,
Y de la vida sólo conozco un rostro destrozado:
El rostro de la niebla más dura que los sueños inútiles.

De tiernas ramas muertas hice un reino de tedio
Donde miro sin piedad el sol negro del tiempo.²¹⁹

²¹⁶ Pág. 73 “El laberinto” Ester Cohen, en VV.AA. *Cábala y deconstrucción*, Azul, México, 1999.

²¹⁷ Pág. 76, “El laberinto” Cohen, en VV.AA. *Cábala y deconstrucción*, Azul, México, 1999.

²¹⁸ Se explicará adelante con más detalle.

²¹⁹ Pág. 80 “Oración para Scardanelli” Ojeda, *Arte de navegar*.

Esto genera una búsqueda interna desde la expresión externa, poder encontrar en uno ese «sol negro» del que ya hablaba Nerval²²⁰, el «sol negro» que es la iluminación saturnial del mundo, que proviene de las novelas de caballerías²²¹. El peso de conciencia doloroso impuesto por un mundo adverso, la melancolía de la que se extrae de este astro oscuro es un ojo enorme que puede vernos pasar desde cualquier punto. Se ha utilizado como imagen puntual de gran fervor y dolor en la poesía contemporánea²²². ¿Qué relación tiene uno con ese «Infierno»? ¿Qué hay de la disgregación del rostro? En esa realidad que se muta en el lenguaje, porque es en su expresión donde se concibe el mundo, donde Ojeda construye la realidad de la lírica, es donde convierte el lenguaje común en posibilidades de reflexión interna. Sus imágenes no ofrecen una forma delimitada, porque abarcan mucho más. El silencio es el que da escucha, la noche vista, la muerte vida y el vacío el Ser. Con esta orientación Ojeda y cualquier poeta de la imagen negativa profundiza en el cambio de conciencia al que están obligadas sus imágenes. La expresión de lo trascendente se vincula al simbolismo del que se hace necesidad imperiosa. Incluso cuando de lo que se habla son objetos tangibles, la lectura es simbólica, mediada por la posibilidad continua de ensancharse en dos direcciones. Esta lectura responde al interior que busca una expresión precisa, concreta para sí misma o de un exterior que se revela, a su vez, como mundo íntimo.

Partamos de nuestras consideraciones sobre el lenguaje de los místicos y la génesis del mismo. En ellas llegamos a la conclusión de que todo él descansa sobre una actividad simbólica en la que el sujeto hace aflorar a su conciencia, expresa y comunica un más allá de sí mismo por el que se siente habitado, de cuya presencia no puede prescindir, pero que

²²⁰ “El Desdichado”: «Je sui le Ténébreux, -le Veuf,- l’Inconsolé,/ Le Prince d’Aquitaine à la Tour abolie:/ Ma seule Étoile est morte –et mon luth constellé/ Porte le Soleil noir de la Mélancolie», Pág. 52, Nerval, Gérard de, *Poesía y prosa literaria*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004 “El Desdichado” «Yo soy el Tenebroso, -el Viudo,- el Sin Consuelo,/ Príncipe de Aquitania de la Torre abolida:/ Mi única Estrella ha muerto, -mi laúd constelado/ También lleva el Sol negro de la Melancolía.» Traducción de Tomás Segovia.

²²¹ Ver “El sol negro”, Pastoureau, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006.

²²² «Esta noche es irremediable. Pero en vuestra casa aún queda luz/ a las puertas de Jerusalén/ salió un sol negro./ El sol amarillo es más terrible/ -duerme, mi niño, duerme-/ en un luminoso templo de los judíos/ dieron sepultura a mi madre./[...] Y sobre mi madre resonaron las voces de los hijos de Israel./ Me desperté en la cama/ alumbrado por un sol negro.» Pág. 24, Celan, Paul, *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1999. Traducción de J. García Gabaldón.

tampoco puede captar directamente como capta los objetos. Por tratarse de ir más allá de sí mismo y de un más allá de todo posible objeto de experiencia, el conocimiento objetivo propio de la conciencia ordinaria se encuentra sin recursos en relación con él e incapaz de captarlo en conceptos y nociones precisas y de expresarlo de forma directa en palabras de significación unívoca.²²³

Así es imprescindible entender la multiplicidad del discurso de la imagen negativa que sus distintas capas reaparecen cuando se analiza lógicamente el discurso y puede dar una vértebra, una serie de fenómenos culturales que se presentan de manera casi aislada, pero unidos es el rasgo común de ser una imagen negativa. Creo que el centro de esta expresión corresponde a una búsqueda íntima de la imaginación, es decir, el ser humano ficcional y presente en el mundo. Esta lectura de la simbología obliga a un trabajo de intensidad con la palabra. Convertirla en polisémica, hacer que sea una geoda de cientos de facetas interiores desde la que poder ramificar el mundo. Así el mundo es generador de más mundo, sin salirse de él, sin provocar exterioridades en el lector, excepto en el deslumbramiento, en la opción de elegir una salida trascendente. Una salida que, creemos, se parece al arrobamiento o la beatitud, porque unifica en su diversidad.

tendido
sobre la hierba ardida
te deseo²²⁴

Sólo en un marco de paradoja puede extenderse esta relación del mundo interior con el mundo exterior en completa confusión. Nos puede hacer creer que el deseo y la

²²³ Pág. 348 “Rasgos característicos de la experiencia mística”, Martín Velasco, Juan, *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid, Trotta, 1999.

²²⁴ Pág. 94, Arango, *Poesía completa*. Nótese la similitud de esta posición corporal con la del fin de “La subida al Monte Carmelo” de San Juan de la Cruz que dice «cesó todo y dejéme./ dejando mi cuidado/ entre las azucenas olvidado» Pág. 254, Cruz, san Juan de la, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1994.

hierba ardida son productos de los referentes comunes. Sin embargo no ocurre. La imagen es clara. Una persona sobre la hierba, probablemente roja, anaranjada o incluso gris. Sobre ese quemar, probablemente de día (no lo dice, pero de noche el frescor tendría otra forma de estar presente), se muestra una tensión hacia un deseo. Es el deseo el que cierra el poema y sobre el que parece descansar el motivo creador del mismo. El mundo se ha transformado en el momento, en el impulso ya construido que no deja de arder. Por eso se da, al principio una imagen de algo pasado ardido y al final, paralelamente, la demostración de un deseo, de una expresión que arderá. El poema es un círculo de pasión que, dirigida a un blanco inexistente, posee un fin imperdurable, porque el poeta no asegura desear a una mujer o a un perro o a un cielo. Así el poema es una flecha interior lanzada hacia el interior indeterminado. Ya no hay distancia de ese deseo al poder ver la hierba ardida, porque los dos planos (pasado y futuro) se identifican cuando este segundo se une al primero. Es una insatisfacción que después de prender la hierba es posible que el mismo fuego prenda el aire, o el mundo.

3. La imagen negativa y melancólica en la literatura latinoamericana del siglo XX²²⁵

3.1 La oficina de patentes

«He naufragado en el fondo de mi alma
En algo repentino y sin raíces»

Vicente Huidobro, “Sin por qué”, *Ver y palpar*

Lo que se llamó “crisis de fin de siglo” es, desde el punto de vista de la imagen negativa, una puesta a prueba, uno de los múltiples tratamientos históricos donde surge una nueva imagen melancólica y, por lo tanto, la imagen negativa cede unos apartados de la retórica y gana otros. Aparece en el español la vocación de dotar al arte de autonomía. El artista quiere ser un profesional²²⁶ y para ello se gana el sustento con sus

²²⁵ En este apartado quiero demostrar cómo la imagen negativa ha estado presente en los momentos límites de las concepciones líricas a través de autores concretos. En el límite final del modernismo con Herrera y Reissig, al primer límite de las vanguardias con Huidobro y en su última posibilidad con Vallejo. Luego explicaré este mismo hecho descrito casi década a década por los autores de la zona andina que representan la imagen negativa precursora de los años setenta. Por supuesto siempre teniendo presente que es imposible abarcar la magnitud de los autores en unas líneas.

Esto servirá de marco concreto antes de poder adentrarnos en los poetas de la de los setenta. Al final del apartado analizo, a modo de contrapeso, a tres poetas de la imagen melancólica que demuestran cómo ella tiende hacia la centralidad, en vez de hacia el límite, de la experiencia, debido a sus características ya explicadas. Para ilustrar estos ejemplos me valgo de los autores andinos Álvaro Mutis, Germán Belli y Javier Sologuren en sus producciones de los años setenta.

²²⁶ Quizá este artista empezó en la generación de Nerval en el primer tercio del XIX, pero en Latinoamérica no se instaura hasta el esfuerzo de Rubén Darío, a finales de aquel mismo siglo y principios del XX.

escritos. Entendamos qué supone este rasgo diferenciador de la derivación hacia el profesionalismo en el arte. Existe una “escritura exterior” y otra “escritura interior”. Existe, así, los cientos de artículos para “revistas de señoritas” que tuvo que firmar Darío y luego están sus poemas, sus relatos... Esta doble producción también comparece ante una doble identificación de la escritura. La producción literaria, como el sentimiento del poeta organillero del famoso cuento de Darío, “El rey burgués”, pasa a un estadio exterior del orden social, expuesto ante los elementos, pero constante y, sobre todo, donde lo “público” y “privado” quedan en entredicho. La escritura “pública” pasa a formar parte de esa diferenciación que Darío presenta y hasta entonces era desconocido a los escritores de habla hispana, de los que quizá Larra fuese un gran precursor, aunque, en parte, esta superposición titánica del exterior y el interior fuese minándole hasta ayudar a acabar con su vida.

En esta nueva composición del autor profesional el espacio interior prima frente a la perspectiva del creador tradicional, donde la distinción exterior-interior no tenía la misma presión de diferenciación que hoy. Para entender la posibles líneas de esta disociación deberíamos tener en cuenta la perspectiva que tomamos al respecto. Desde la revolución copernicana, la subjetividad se había instaurado en el centro del imaginario²²⁷. Esta centralidad fue disipándose a favor de una multiplicidad también subjetiva e interna a lo largo del tiempo. La personalidad, como acabaron diciendo los discípulos de Freud fue rematada al decirle que lo que él creía una serie de decisiones conscientes ahora pertenecen a un ser “oscuro”. Para el inconsciente no somos dueños de nosotros mismos. Esta evolución la ilustran ejemplos como el de Baudelaire que vaga por la ciudad inmiscuyéndose en todas las conversaciones que le interesan y se finge vivir en las dificultades de cada uno de los habitantes. El resultado de esta subjetividad marginal antes de que Freud apareciese es, en parte, una conducta silenciosa e interior a la que el centro de la subjetividad occidental parece relegado.

La subjetividad va escorándose en su visión como eje central del individuo y con este movimiento surge una miríada de voces que antes pertenecían a ese estado de silencio y marginal. Así surge un escritor como Pessoa cuya obra poética se constituye de varios heterónimos que se influyen mutuamente y que mantienen airadas discusiones y vidas complejas. Pero sus heterónimos no sólo son poetas, sino que

²²⁷ Pág. 45, Tarnas, Richard, *Cosmos y Psique*, Girona (Esp.), Atalanta, 2008.

también escriben filosofía, prosa, eslóganes para Coca-cola y otros son hábiles con los crucigramas. Gómez de la Serna y Vicente Huidobro advierten, en el español, la multitud que se avecina. La multiplicidad simultánea de centros se hace con el panorama artístico. Así se “ilumina” el exterior, aunque no sigue siendo un mundo exterior muy claro. A poco que se indaguen los motivos internos de la vivencia aparecen enormes contradicciones de la vida cotidiana, elementos de necesidad de una entidad inmaterial también presente. Esta identidad de lo no manifestado es la imagen negativa revelada, que será una de las grandes exposiciones de la imagen melancólica que tendrá el siglo XX. La exposición de ciertos autores cuyas obras son de “vanguardia”, suponen un arsenal de ideaciones de imágenes melancólicas como se ejemplificará al tratar a Vicente Huidobro.

Federico García Lorca dice en la conferencia acerca de la imagen poética de Luis de Góngora «El poeta que va a hacer un poema dentro de su campo imaginativo tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo»²²⁸. Esto, que ya se ha convertido en un aforismo, nos recuerda un viaje interior a esa marginalidad que se ha venido escorando en el interior del poeta. El campo poético para Lorca ya no es un centro, sino una extensión de centros (una arboleda) que, como un negativo del mundo exterior, todos son oscuros por dentro, ninguno da luz. Ese bosque es “lejanísimo” con lo que, sumado a la oscuridad, el superlativo se hace extenso, desconocido. Esta imagen negativa del superlativo permite enseñarnos una interioridad todavía más oscura debido a la “luminosidad” exterior que parece opacar cualquier encuentro íntimo.

Una imagen profunda que quisiera revelar la interioridad de un proceso, sobre todo si es artístico, durante el siglo XX tendrá que fundarse en la imagen negativa o en la imagen melancólica. O exponer la creación en un mecanismo cientificista (ya sea emocional, racional o mecánico) o, explicarlo sin pretender desvelarlo. Esta última opción, por ejemplo, es el camino elegido por algunos surrealistas. Para Artaud,

²²⁸ Pág. 108, García Lorca, Federico, *Conferencias I*, Madrid, Alianza Editorial, 1984. Es curiosa la idea paralela del bosque lejanísimo de Lorca con la imagen negativa del «claro del bosque» de María Zambrano. Sin duda ambos están conectados con este espacio oscuro y vegetal que corresponde a la inmortalidad, siendo uno en la oscuridad (Lorca) y el otro en la claridad (Zambrano). Así es interesante la idea que podría hacernos dividir la idea poética que se mueve en un terreno oscuro mientras que el matiz filosófico aparece en un espacio abierto y claro.

encargado de la oficina de investigaciones surrealistas, existió el surrealismo como un camino al centro de las cosas:

el secreto del Surrealismo es que ataca a las cosas en sus secretos.

Para alcanzar el secreto de las cosas, el Surrealismo había abierto un camino. Al igual que del Dios Desconocido de los Misterios de Cabiros, que del Ain-Sonph (En-Soft), orificio animado de los abismos en la Cábala, que de la Nada, el Vacío, el No-Ser devorador de la nada de los antiguos Brahmas y Vedas, se puede decir del Surrealismo “lo que no es”, pero para decir lo que es se necesita emplear aproximaciones e imágenes, y el Surrealismo es un movimiento recubierto de imágenes. Resucita, por una especie de sortilegio en el vacío, el espíritu de las antiguas alegorías²²⁹

Y este secreto que Artaud elige para motivar la finalidad del Surrealismo, es el que Deleuze define con las propiedades de la imagen negativa:

El secreto se eleva del contenido finito a la forma infinita del secreto. Ahí es donde el secreto alcanza lo imperceptible absoluto, en lugar de remitir a todo un juego de percepciones y de reacciones relativas. Se pasa de un contenido bien determinado, localizado o pasado, a la forma general *a priori* de un *algo* que ha pasado, no localizable.²³⁰

Artaud define así la búsqueda dirigida hacia la “mayor revolución de las letras”. La retórica de la lucha de las vanguardias por construir una patente del arte suele desfondar de sentidos estas hipérboles que se fundamentan en una imagen melancólica. Acá, como imagen melancólica, bordea a la imagen negativa y la reenfoca, otra vez, a

²²⁹ Artaud, Antonin, “Surrealismo y revolución”, <http://caosmosis.acracia.net/?p=44> Última revisión 4 de septiembre 2008.

²³⁰ Pág. 289 “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir imperceptible...”, Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2004.

los centros religiosos y cosmovisiones inalcanzables. El que utiliza la imagen negativa para justificarse, es un camino soterrado que a principios del siglo XX, en los poetas que influirán de la continua exposición vanguardista en los poetas andinos, pertenece y toman partido de las distintas posibilidades que esta ofrece.

El siguiente análisis parte de la añoranza de un centro reunido y de una expresión donde el interior y el exterior han vuelto a unificarse. Cuando la añoranza se revela como mirada de un espacio ausente, aparece, por lo general, en forma de imagen melancólica aunque no es el único caso.

Así los tres autores que corresponden a este apartado demuestran la evolución de las corrientes de escritura, aunque debido a los rasgos que los hacen unos poetas excepcionales estos no sean generalizables para la totalidad. Sin embargo entendemos que estos tres poetas, siempre poetas-límite desde el punto de vista académico, plantean las preguntas que delimitan los tratos con la imagen según las “retóricas” que de ellos se destilan. Julio Herrea y Reissig pertenece al fin del modernismo, escribiendo desde el mismo modernismo y Vicente Huidobro con el fin de una retórica con cualquier rasgo decimonónico. Vallejo, de cierta manera, se sitúa en los límites de la experimentación formal y se acerca a sus peligros, así como a su final con una poesía “comprometida”. Creo que los tres son parte indispensable del primer tercio de poesía hispanoamericana y como tal se puede observar la imagen negativa que cada uno produce.

3.1.1 De la imagen negativa modernista al umbral de la vanguardia

«Le llamaron loco y el Poeta respondió:
Al escribir ya sabía que mis palabras no eran para vosotros.[...]
Por eso no podéis entenderme.»
Vicente Huidobro, “Mis palabras”

Con el modernismo comienza lo que podría llamarse un cosmopolitismo temporal. Desde el modernismo literario se puede entender en ese plano el arte dialogando con el arte y así pueden permitirse que ejemplos como Julio Herrera y Reissig, en una misma línea nombre autores de épocas distintas y ocupaciones distintas en torno a la especulación literaria²³¹. Este es el asentamiento teórico que consigue justificar sus poemas iniciando las citas de, por ejemplo, “La torre de las esfinges” con un epígrafe de Sófocles en griego. Dicha cita supone la intuición de una imagen negativa, ya que no tiene respuesta, o bien la respuesta es un silencio que nos catapulta hacia una unidad extraña.

¡Ah, ah, desgraciado de mí!
¿A qué tierra seré arrastrado, infortunado?
¿Adónde se irá volando mi voz, en un arrebató?²³²

La poética de Herrera y Reissig evoluciona según va comunicando espacios que comienzan en la construcción culta del modernismo hacia un contacto con la muerte.

²³¹ Pág. 424, Herrera y Reissig, Julio, *Poesía completa y prosas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1998. En esta línea nombra a Isaías, Sófocles, Hafiz, Milton, Voltaire, Goethe, Chateaubriand y Baudelaire.

²³² Sófocles, *Edipo Rey*, vv. 1307-1310, citados en la pág. 57, Herrera y Reissig, Julio, *Poesía completa y prosas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1998..

Según intenta mezclar el amor y la muerte, al que salva en tensión una especie de humor fino y siempre latente hijo de tal tensión, disuelve en ese plano las mecánicas exteriores. Ese mundo exterior de las naciones y los pueblos y la posición del poeta en ella parecen disolverse en su trabajo.

Como que todo es tiniebla
En la conciencia del Mundo.²³³

La expresión de la imagen negativa nos dicta el punto de vista en el que estamos mirando la construcción del poema: estamos de puertas para adentro del poeta. La imagen melancólica comienza a aflorar también en una escalada de intensidad donde se describe un mundo interior fragmentario y explica, más que las figuras, el funcionamiento y los atributos.

Y se electriza el hirsuto
Laberinto del proscenio
Con el fósforo del genio
Lóbrego de lo Absoluto.

Todo suscita el cansancio
De algún país psicofísico
En el polo metafísico
De silencio y de cansancio...²³⁴

Como vemos el humor es una respuesta directa a la manifestación anterior de los espacios interiores, quizá, en una respuesta más cercana a todos los jardines modernistas que reverberan en esta poesía. Herrera y Reissig es una respuesta a la sobresaturación de las imágenes modernistas. Un revulsivo estético contra una estética predefinida. Es este espíritu el que animará a las vanguardias, aunque él no convierta el manifiesto en lo que será una especie de patente oficial de movimiento artístico.

²³³ Pág. 58, "Tertulia Lunática", Herrera y Reissig, Julio, *Poesía completa y prosas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1998.

²³⁴ Pág. 58, "Tertulia Lunática", Herrera y Reissig, Julio, *Poesía completa y prosas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1998.

En “La torre de las esfinges”²³⁵ una visión imposible que se tiende sobre el ritmo. Es el ritmo el que lleva y el que moviliza al lector, ya que la mirada a través de la semántica se niega una y otra vez. En décimas de arte menor, el ritmo aumenta debido a que se intenta un efecto parecido al canon musical, pero a través de la rima. Con este recurso se repite la palabra rima del primer y cuarto verso de la décima y cuando el poeta puede hacer otra pareja de palabras en el décimo y en el sexto verso o, en su defecto, una rima perfecta de sílabas como “media/comedia” o con una continua rima de palabras agudas que todavía impulsan más el ritmo hacia la sílaba que falta, hacia ese vacío sobre el que parece que se va a precipitar el poema. La lista de imágenes negativas de Herrera, sólo en este poema, es inmensa.

Del insonoro interior
de mis oscuros naufragios,²³⁶

Lo Sub-Consciente del mismo
Gran Todo, me escalofría;
Y en la multitud sombría
De la gran tiniebla afónica²³⁷

Lapona Esfinge: En tus grises
Pupilas de opio, evidencio
La Catedral del Silencio²³⁸

Clávame en tus fulgurantes
Y fieros ojos de elipsis,
Y bruña el Apocalipsis

²³⁵ Pág. 58, Herrera y Reissig, Julio, *Poesía completa y prosas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1998.

²³⁶ Pág. 59, “Tertulia Lunática”, Herrera y Reissig, Julio, *Poesía completa y prosas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1998.

²³⁷ Pág. 59, “Tertulia Lunática”, Herrera y Reissig, Julio, *Poesía completa y prosas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1998.

²³⁸ Pág. 64, “Tertulia Lunática”, Herrera y Reissig, Julio, *Poesía completa y prosas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1998.

Sus músicas fulgurantes...
Nunca! Jamás! Siempre! y Antes!²³⁹

Y como la interjección
De un rayo sobre la Nada,²⁴⁰

Este poema se corresponde con las horas de oración nocturna. Herrera y Reissig está forzando al lector con percepciones que van más allá de lo sensorial, lo metafísico o el orden médico. Es un trabajo de adaptación a la sensibilidad “dispersa”. Consiste en que el “lector” abandone el núcleo de las categorías e intente extenderse a través de las imágenes que no se pueden ver. Y por eso mismo siempre acabará siendo sostenido por el ritmo del poema, por su musicalidad que conduce a lo único que parece poder sostener al lector de la disolución²⁴¹. Pero es como si la cuerda que se extiende entre la melancolía saturnial y la tensión del logro positivo se hubiese consumido y quedase una cuerda gastada, mustia, casi venenosa. De esta tensión surge la imagen melancólica.

¡Oh negra flor de Idealismo! [...]
Y florece en mi saturna
Fiebre de virus madrastras,
Como un cultivo de astros
En la gangrena nocturna.²⁴²

Esta «negra flor» es un correspondiente al “sol negro”²⁴³ que he hecho notar líneas atrás. El arte que procede del dolor destila al artista, ya que construye su obra. En Herrera se cristaliza en esta imagen saturnal (y por lo tanto melancólica) de la producción. La vida se le escapa y es por su sacrificio a favor del arte. Esta tensión que

²³⁹ Pág. 70, “Tertulia Lunática”, Herrera y Reissig, Julio, *Poesía completa y prosas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1998.

²⁴⁰ Pág. 69, “Tertulia Lunática”, Herrera y Reissig, Julio, *Poesía completa y prosas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1998.

²⁴¹ Como vemos por su estructura cerrada e intensa, la musicalidad de este poema es de un efecto fuerte y marcado, que llama la atención constantemente y que, en los breves espacios de reflexión aparece un rasgo de melancolía, de ausencia de la consumación.

²⁴² Págs. 66 y 67, “Tertulia Lunática”, Herrera y Reissig, Julio, *Poesía completa y prosas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1998.

²⁴³ Ver nota 223.

se revela tanto en lo escrito teórico como en algunos poemas, Herrera consigue apartarla en ciertos momentos con respecto a un humor que surge de la producción melancólica y de un amor que se deriva de las líneas de la imagen negativa que vienen con resabios modernistas²⁴⁴.

Su ir más lejos se debe a la negación de un mundo exterior, porque no olvidemos que ese es el marco más habitual de sus poemas. Excepto en los retratos de la gente del pueblo, en *El teatro de los humildes* y poemas en los que hace analogías entre lo creado en la antigüedad y existente en el presente (tendiendo así otra línea de unión, más cercana sobre ese *cosmopolitismo temporal*), Herrera y Reissig crea difuminando los espacios exteriores y, negando a través de la risa, los espacios interiores predefinidos, derribando lo que rodea al distanciamiento humorístico y levantando sobre él sombras, ritmos y construcciones que cercan el tema del amor imposible, de la consumación amorosa que no puede lograrse y que se circunda una y otra vez, como la muerte. Como se puede ver la imagen negativa en Herrera y Reissig aún es difusa para nuestra sensibilidad. Bordea el camino de la imagen melancólica tratando sus temas desde los marcos propicios para la imagen negativa. Así la imagen se distancia del lector debido a su multiplicidad y dispersión. Este es el nacimiento de una imagen que después será vanguardia y que, como se verá a continuación, es el eje central de la imagen melancólica. Reissig nos ha mostrado una vaga idea del “sustrato” del que se ha alimentado esta doble división de imagen negativa e imagen melancólica.

3.1.2 El inicio de la imagen melancólica en el corazón de la vanguardia

El poeta chileno, una de las cabezas instigadoras y más prolíficas de la vanguardia hispanoamericana, es un trabajador de la imagen melancólica. En él está

²⁴⁴ El primer poema de los parques abandonados muestra claramente esta intención: “Eres todo” «¡Oh, tú, de incienso místico la más delgada espora,/ lámpara taciturna y ánfora de soñar!/ Eres toda la Esfinge y eres toda la Lira/ y eres el abismático pentagrama del mar.» Pág. 132, Herrera y Reissig, Julio, *Poesía completa y prosas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1998.

ocurriendo la escisión de la imagen negativa y melancólica a través de la polaridad que trata a la muerte como un objeto. Su preocupación continua por la trascendencia del lenguaje le obliga a que lo escrito no es suficiente y, de esta contradicción, se alimenta gran parte de su creación poética. Su obra, que parece conmovida por un ir siempre más lejos, tanto en ritmo como en imágenes. Sus primeros poemas confluyen en los espacios propicios para la imagen negativa. En él ocurre ese “dar la vuelta” de la imagen negativa, el tener que obligarse a ponerse desde la otra orilla. Antes de que los clichés de la vanguardia se convirtiesen en un recurso fácil para estar “a la última”, utilizar otro ojo, mirar desde otro punto de vista era un efecto de transgresión. A esa parte del pensamiento pertenece Huidobro y así lo anuncia en el primer poema de *Las pagodas ocultas*.

Mis ojos se han cegado mirando en vano la obscuridad de la
luz, y por eso buscan ahora la luz de la obscuridad.²⁴⁵

Y lo continúa con una expresión de una poética que busca el trasfondo y la desilusión, la pregunta íntima del romántico y que parece brillar frente a la multiplicidad de las cosas.

Has de cubrir tus oídos con tu manto para no sentir ningún
ruido externo, sino el delicioso canto interior, que es semejante
a esos ruidos de la noche que se escuchan en las montañas.

[...]

Tú, Alma mía, has de estar en contacto con el alma de las cosas,
has de llegar a sus últimas raíces.

Pon en todo, Alma mía, un apasionamiento tuyo y verás cuántas
cosas has de sorprender.

[...]

Cuando hayas saboreado todos los placeres y gustado todos los
encantos y te preguntes: ¿Estás contenta? Tú misma te
responderás de lo más hondo: Aún no.

²⁴⁵ Pág. 231, “Las pagodas ocultas”, Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003.

Cuando hayas dominado todas las ciencias y te preguntes:
¿Estás contenta? Te responderás tú misma llena de dolor y
desencanto: Aún no.

Cuando hayas logrado todos los éxitos apetecibles, todos tus
anhelos y te preguntes: ¿Estás contenta? Tú misma te
responderás desesperada y trágica: Aún no.²⁴⁶

Así vemos en Huidobro, con esta poética a la que se mantiene fiel en esencia al romanticismo. Luego evoluciona su estructura poética que siempre se imbrica a un cambio temático con el que llega a una creación que pretende reflejar como el de la disolución. Este momento, con mucha más claridad y sentido estructural, es *Altazor*, que escribe, incluso, desde una orilla más lejana de la que procede la palabra²⁴⁷.

Liberado de este trágico silencio entonces
En mi propia tempestad desafiaré el vacío
Sacudiré la nada con blasfemias y gritos
Hasta que caiga un rayo de castigo ansiado
Trayendo a mis tinieblas el clima del paraíso.²⁴⁸

²⁴⁶ Pág. 232, “Las pagodas ocultas”, Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003.

²⁴⁷ «El lenguaje poético ofrece esta particularidad: en él lo semiótico es no sólo una coerción, igual que lo simbólico, sino que lo semiótico tiene tendencia a imponerse como coerción mayor en detrimento de las coerciones de la conciencia del “ego”. En todo lenguaje poético las imposiciones del ritmo, por ejemplo desempeñan una función organizadora que puede llevar a violar ciertas reglas gramaticales de la lengua y a menudo a descuidar la importancia del mensaje conceptual; en textos recientes estas coerciones semióticas [...] van acompañadas de elipsis sintácticas llamadas no recuperables: es imposible reconstruir la categoría sintáctica suprimida (objeto o verbo), lo que torna indecible el significado del enunciado. (Pensemos en las elipsis del Canto VI que superan el límite de los *missing links* tolerables para conservar un marco de comprensión). Es decir, el lenguaje llevado a su materialidad se impone sobre cualquier otra referencia, incluso la referencia al sujeto enunciadador como rector del sentido.» Pág. 239, Fernández Pedemonte, Damián, *La producción del sentido en el discurso poético. Análisis de Altazor de Vicente Huidobro*, Buenos Aires, Edicial, 1996.

²⁴⁸ Pág. 746, “Canto I”, Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003.

Como vemos la consciencia de estar frente a una nada, a un vacío y pender justo en superficie es completa. Huidobro, en cada poemario²⁴⁹ impone estos títulos que permiten una imaginación amplia. De continuo hay una referencia a la definición poética que se encuentra por encima del vacío. «Allí en donde el vacío pasa su arco de violín sobre el horizonte»²⁵⁰ «Entonces oí hablar al Creador, sin nombre, que es un simple hueco en el vacío»²⁵¹ «Árbol solitario, eres como un ciego que se quedara solo en medio de la noche, ebrio de cielo y de vacío»²⁵²... Con la misma profusión usa las imágenes de “la noche”²⁵³, “el silencio”²⁵⁴ o “la muerte”²⁵⁵. En suma, utiliza bastante más estas imágenes propicias para la imagen negativa que proyecciones sobre aeroplanos o herramientas técnicas bien definidas. Todas estas imágenes son conatos de imágenes negativas ya que en el materialismo de fondo que impera en su cosmovisión todas quedan desveladas. Se hacen “noches inferiores”, porque pretenden materializarse²⁵⁶. No siempre prima la experiencia “interior” que disuelve las dos distancias, sino que el disfrute de la imagen como un “exterior” se impone un gran número de veces, al contrario de lo que ocurría con Herrera y Reissig.

Esta “exterioridad” permite que la imagen negativa se convierta en una imagen melancólica. Lo oculto e indecible pierde su estatus al fragmentarse por la palabra y esta

²⁴⁹ La gran mayoría de los títulos de sus libros hablan desde la oscuridad proponiéndola como “marco” de su lectura: *La gruta del silencio*, *Canciones en la noche*, *Las pagodas ocultas*, *El espejo del agua*, *Temblor de cielo*, *El ciudadano del olvido*...

²⁵⁰ Pág. 841, Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003.

²⁵¹ Pág. 731, “Prefacio” de *Altazor*, Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003.

²⁵² Pág. 238, “El poeta dio una tarde los salmos del Árbol”, Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003.

²⁵³ «¿En dónde está mi corazón?/ ¿Por dónde vamos y hacia dónde vamos?/ Perdidos para siempre/ Perdido en la noche y en el tiempo/ Como la primera lágrima del mundo.» Pág. 1047, “Tinieblas tras el tiempo”, o la hermosa imagen de «El hombre es paciente/ Pero no tanto como el tiempo contemplado/ Desde la orilla de la noche» Pág. 1158 “Voz de esperanza”. Ambas citas de Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003.

²⁵⁴ «Y el Silencio es el personaje inmutable que contempla todos los acontecimientos humanos mudo y sombrío con un gesto de estatua.» Pág. 295, “El sendero de la seda”, Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003.

²⁵⁵ «Esperemos la muerte/ En vez de esperar la vida/ ¿Se trata de vivir para morir/ O de vivir para vivir/ O tal vez de morir para vivir?/ ¿Y si fuera morir para morir?» Pág. 1088, “Esa angustia que se nos pega”, Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003.

²⁵⁶ «Cae la luna caen los astros destinados a grandes cosas/ Todo cae entre fantasmas y rumores/ como las sogas de la lluvia vengadora/ Que quisiera ahorcar a todos los hombres.» Pág. 1109, “De alto a bajo”, Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003. «Lloran voces sobre mi corazón/ No más pensar en nada// Despierta el recuerdo y el dolor/Tened cuidado/ con las puertas mal cerradas» “El hombre triste” Pág. 427, Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003. «Guiado por mi estrella/ con el pecho vacío/ Y los ojos clavados en la altura/ Salí hacia mi destino// [...]// El viento me hizo viento/ La sombra me hizo sombra/ El horizonte me hizo horizonte preparado a todo/ La tarde me hizo tarde/ Y el alba me hizo alba para cantar de nuevo.» Pág. 1175, “El paso del retorno”, Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003.

intuición parcial de lo creador se imbrica, perfectamente, sobre la proporción de la imagen creacionista que él pretendía desarrollar. Como el nuevo espacio riemanniano²⁵⁷ que había surgido en las matemáticas del siglo XIX, donde una línea paralela seccionada por un número infinito de rectas paralelas en el mismo punto, la imagen creacionista aspiraba a colocarse en un punto infinito de convergencia de un número de sugerencias infinitas²⁵⁸. La expresión debería definirse, en vez de “hacia un interior” que se condensa, hacia un exterior que se expande, o, cuando menos, una *nueva* pila de significados simultáneos. La imagen negativa estaba muy cerca, aunque no le valía, ya que es unívoca y, por lo tanto, Huidobro la utilizaba hacia “el exterior”. Su punto de vista estaba dirigido hacia la multiplicidad y la imagen melancólica sostenía su coherencia en los puntos de unidad de creación.

Huidobro comienza una esperanzada carrera imaginativa en la búsqueda de una analogía “mayor”, más expansiva, encontrando los territorios que mezclen un interior y un exterior. Por ejemplo, a principio del siglo XX la élite culta ha creado el ensueño de conocer a la perfección definiciones como “inteligencia” o “sensibilidad” y, por lo tanto, uno puede proceder “científicamente” a su uso. En un discurso que titula “La creación pura”, hablando de los problemas de estética del siglo XVIII y XIX, Huidobro afirma:

²⁵⁷ Este espacio es la modificación de la geometría euclidiana a partir de su quinto postulado que dice “Por un punto exterior a una recta, se puede trazar una única paralela a la recta dada” Riemann dirá “dada una recta y un punto exterior a ella, no existe ninguna recta que pase por el punto y sea paralela a la recta dada”. Esta explicación ha sido esencial en el mundo de la geometría que ha podido llegar, a través de Lobachevsky que dice “existen varias rectas paralelas que pasen por un punto exterior a una dada”, elemento similar de la imagen creacionista, mientras que la descripción de Riemann se atiene a la imagen negativa. Lo único traducido al castellano de Riemann en España es Riemann, Benhart, *Riemanniana selecta*, Madrid, CSIC, 2001.

²⁵⁸ Aquí hablo del creacionismo como el “creacionismo de Huidobro”, pensando en que, desde el punto de vista del poeta, no había escuelas, sino poetas. Este punto concuerda con la opinión de Gerardo Diego, expuesto en su artículo “Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro”, Diego, Gerardo, en Costa, René de (editor), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975. En el mismo volumen se encuentra una definición de creacionismo: «El poema, pensaba Huidobro, debe ser una realidad en sí, no la copia de una realidad exterior. Debe oponer su realidad interna a la realidad circundante. El poema, por tanto, debe ser la arquitectura de la poesía, con sus leyes propias, y no regido por las leyes del mundo cotidiano.» Pág. 179, Arenas, Braulio, “Vicente Huidobro y el creacionismo”, en Costa, René de (editor), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975.

Así, debemos alejarnos lo más posible de la metafísica y acercarnos cada vez más a la filosofía científica.²⁵⁹

En este discurso llega con una estructura de los límites de las artes en grupos de tres que se enfrentan por binomios de inteligencia/sensibilidad. Su conclusión son las tres fases de la poesía y un remedio de cómo evitar la temida decadencia. Esta forma trifásica es un diálogo entre artes. Existe una similitud asombrosa al orden propuesto por Pessoa (por uno de sus heterónimos), en cuanto al logro de las artes, y en lo que tendrá como término “creacionismo”²⁶⁰. Estos dos autores y, en general, casi todos los que teorizan con la poesía como cima más alta de la creación humana, o justo por debajo de la música, siempre interponen la poesía con el “infinito”:

Toda la historia del arte no era más que la historia de la evolución del hombre espejo hacia el hombre-dios, y que estudiando esta evolución se veía claramente la tendencia natural del arte a desligarse cada vez más de la realidad preexistente para buscar su propia verdad.²⁶¹

La autonomía del arte que Darío trae hacia el profesionalismo Huidobro la quiere llevar a los terrenos de la autonomía científica. Ya no es una cuestión pecuniaria, sino metafísica. Esta autonomía se ve frenada, en un sentido más frívolo y técnico, por la polisemia del lenguaje (en el caso de la poesía) que Huidobro explota,

²⁵⁹ Pág. 1308, “La creación pura”, Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003.

²⁶⁰ «El arte debe: 1) dar el objeto o sentimiento tal cual fue sentido; 2) vitalizarlo para dar la sensación de realidad; 3) coordinar las fórmulas de vitalización empleadas.

-El arte, como la ciencia, supone la eliminación del factor personal. No han visto esto los artistas modernos.

El arte difiere de la ciencia –no, como modernamente se cree, en que el arte es subjetivo y la ciencia objetiva, sino en que la ciencia trata de *interpretar*, y el arte de *crear*.» Pág. 48, Pessoa, Fernando, *El regreso de los dioses*, Barcelona, Seis Barral, 1986.

²⁶¹ Pág. 1310, “La creación pura”, Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003. Como un espejo, Pessoa refleja el mismo extremo desde otro punto «El artista no expresa sus emociones. Su oficio no es ése. Expresa, de sus emociones, aquellas que son comunes a todos los hombres. Hablando paradójicamente, sólo expresa aquellas emociones suyas que son de los demás. [...] El artista debe expresar, no sólo lo que es de todos los hombres, sino también lo que es de todos los tiempos.» Pág. 50, Pessoa, Fernando, *El regreso de los dioses*, Barcelona, Seis Barral, 1986.

paradójicamente, lo que inutiliza²⁶² esas profundidades es en las que Huidobro bucea. Esta paradoja interna que va de la necesidad de construcción psíquica del materialismo positivista a la expansión indeterminada de la expresión poética crea su mundo expresivo y no permite que la imagen negativa cuaje, aunque la proporción de su uso sea constante y bien delimitada. Huidobro no piensa en el autoaniquilamiento, debido a las repetidas contracciones del sentido materialista. Él construye con los versos un asentamiento que él desea que lleve el título de “positivo”. Pretende adueñarse de los términos superiores hasta suplantarlos.

No se trata de imitar la naturaleza, sino de proceder como ella;
no imitar sus exteriorizaciones, sino su poder de
exteriorización.²⁶³

La separación del entendimiento de los “poderes superiores” también afecta a la poesía, tan necesitada de lo numinoso. La vanguardia niega esta necesidad y lo “nuevo” es sinónimo de “independiente” temporalmente. La imagen negativa se convierte en esta autonomía de lo personal en imagen melancólica casi de una forma automática. Huidobro tiene la lucidez suficiente para entender las consecuencias de dicha autonomía.

He naufragado al fondo de mi alma
En algo repentino y sin raíces²⁶⁴

Esta es la sensación de la nueva creación, de un renacimiento de la imagen melancólica en las formas vanguardistas.

²⁶² Y que si pretende acercar el arte a la filosofía científica, lo lógico sería reducir las variantes polisémicas de los términos, así como otras multiplicidades: expresión de emociones, términos indefinidos (‘varios’, ‘algunos’, ‘todos’...). Aunque, en realidad, la gran diferencia entre ciencia y poesía consiste en que la ciencia sólo puede ser una herramienta descriptiva de la realidad mientras que la poesía de la descripción es imposible no adquirir algo más. Ese algo más (sea moral, lírico, estético, práctico...) es un fundamento de la poesía y de las artes.

²⁶³ Pág. 1311, “La creación pura”, Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003.

²⁶⁴ Pág. 986, “Sin porqué”, Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003.

3.1.3 La deriva a la imagen negativa desde la vanguardia

Construir a partir de unas raíces personales y hacerlo hasta el límite donde un hombre vale por la humanidad. Ese es el gran logro y la apuesta más fuerte de Vallejo. Su voz y su resonancia fundamentaron un mundo íntimo y desgarrado que pudo sostenerse por la construcción de un ritmo personal y la imagen negativa.

La construcción de César Vallejo es una de las líricas del principio del siglo XX más cercanas a la imagen negativa. Si se lee con atención tiene una búsqueda exponencial hacia este campo. No sólo el primer poema, sino el primer verso del primer poema invoca una llamada que será uno de los motivos de su búsqueda y, simultáneamente, una de las incursiones más vigorosas en la imagen negativa:

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!²⁶⁵

Como luego explicará Américo Ferrari:

El no saber es como el detonador de la angustia y del sentimiento del absurdo, y pudiera decirse que en ello se funda toda la visión y la arquitectura poética del autor: en la visión de lo negativo, de la falta, de la carencia.²⁶⁶

Y entiende que esta es la negatividad que consigue abrirse a los dos caminos, simultáneamente de la proyección de la imagen melancólica que divide a la muerte como un objeto y a la vez disuelve al yo como otro objeto imprescindible. La gran división entre imagen melancólica e imagen negativa que se estaba empezando a fijar en los años 20 en la literatura occidental se convierte en una tensión fundamental en la

²⁶⁵ Pág. 59, “Los heraldos negros”, Vallejo, César, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2002.

²⁶⁶ Ferrari, Américo, “Prólogo” a Vallejo en la pág. 13 de Vallejo, César, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2002.

imagería de Vallejo. Pareciera que el poeta está, a su vez, desarrollando un sistema de reunión. Este encuentro llega en *Trilce*. En ese libro se dinamita todo lo que no es ritmo. El lector presiente que existe un fantasma carnal y devorador detrás de cada página. La imagen del absoluto pendiente del ritmo ya se encuentra en *Los heraldos negros*, que Ferrari explica, continuando la cita anterior:

El «yo no sé» de *Los heraldos negros* abre, en efecto, una doble perspectiva: la existencia, fáctica, limitada, múltiple, «que todaviiza/ perenne imperfección»²⁶⁷, y el otro plano, el del absoluto que es innombrable, pero que Vallejo, ya desde los *Los heraldos negros*, nombra a veces «Unidad», y que no es nunca dado, sino buscado o deseado.²⁶⁸

El camino de la imagen melancólica y la imagen negativa de Vallejo aparece ya expuesto por Ferrari. La ignorancia es el camino vital de la poesía, la vida y la espiritualidad. Vallejo mezcla las dos características de Herrera y de Huidobro, de ahí nace su paradoja. A la vez nos habla de unión (la ignorancia se une a la palabra) y de distinción (la palabra se fragmenta, se hace múltiple). Su creación de *Trilce*, por ejemplo, intenta desarticular cada segmento de lógica. Pareciera que la sintaxis tuviera unas goteras, que la morfología del español se ha convertido en leyes botánicas, que el sentido de las palabras viene de una profecía. La proyección de este poemario es una búsqueda similar al que trató Herrera y Reissig en su “Tertulia lunática” y el resto de los poemas del mismo ciclo. Pero ahora el metro se había “liberado”. Existe una métrica cercana al verso libre por condición, pero no por constitución. De lo que suena en Vallejo resuena constantemente en torno a una lectura, a una Voz que se va haciendo carne. Esa búsqueda sostiene el discurso que empieza con una visión del mundo imposible de sostener. Un mundo que se desvanece.

En la medida en que el poeta ve la realidad y la estructura ontológica que le es subyacente como presente en la conciencia pero al mismo tiempo y contradictoriamente como “algo” que se sustrae a la mirada, como la “incógnita” y el lugar de “las

²⁶⁷ Cita del poema “XXXVI” de *Trilce*, Vallejo, César, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2002.

²⁶⁸ Pág. 13, Vallejo, César, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2002.

tinieblas”, su poesía aparece como una tentativa, a veces fallida, pero siempre valerosamente renovada, de expresar poéticamente la existencia humana en el horizonte del ser inasible donde se pierden las preguntas.

De ahí que la obra de Vallejo plantee también un problema de expresión, indisolublemente ligado a una visión del mundo en que la realidad aparece como algo irremediabilmente oscuro y negativo. La poesía de Vallejo arraiga profundamente en la agnosis.²⁶⁹

La *agnosis* (por ejemplo visual) es la incapacidad de distinguir los objetos entre el fondo y la forma. Esta es, como señala Ferrari, la pieza principal que arranca desde el punto de vista compartido con Herrera y Reissig, donde el mundo exterior no puede aprehenderse para una experiencia interna. Por lo menos no puede incluirse continuamente y eso desgasta, desgaja y hace del interior un goteo. Esa vivencia la describe Vallejo con continua precisión.

Además pertenece, simultáneamente, a la creación de Huidobro. Su condición de mirada exterior está imbricada en un tiempo donde la multiplicidad parecía ganar la partida a la reunión interior. La conjugación externa ocupa, una y otra vez, la retórica de Vallejo. El famoso poema que comienza con la frase «*Yo no sufro este dolor como César Vallejo*», con ese “Yo” que es el mismo lector. Este “Yo” se funde a la voz de quien lo lee y termina inserto en una visión donde el exterior ha podido borrarse o no, pero para el que ya no existen barreras entre el interior y el exterior debido a las condiciones del dolor.

Yo creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran,
inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor de
hoy no es padre ni es hijo. Le falta espalda para anochecer,
tanto como le sobra pecho para amanecer y si lo pusiesen en la
estancia oscura, no daría luz y si lo pusiesen en una estancia

²⁶⁹ Pág. 11, Ferrari, Américo, *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Ávila, 1972.

luminosa, no echaría sombra. Hoy sufro suceda lo que suceda.
Hoy sufro solamente.²⁷⁰

Y junto a Huidobro puede decir

Os digo, pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros sois
el original, la muerte.²⁷¹

Así la creación se enfoca en un hablar de un “yo” que se disuelve, que se extiende, casi predeterminado con un peso enorme y que siempre da la sensación de gran injusticia del mundo, mientras que cuando habla de un “tú” o un “vosotros” este tiene, ahora, una posición desde la que advierte que están más allá del cambio de punto de vista, de mirar con “la luz de las sombras”. De este “yo” no se puede hallar directamente, sólo definirlo en situaciones que lo excluyen. Negativamente definido es, como vemos, una imagen negativa.

Y cuando aparece ese “él”, ajeno del “Yo” que el lector ha adquirido, de un mundo que se presenta como salvador o terrible, se desgaja otra posibilidad. Muy a menudo esta posibilidad de lo “innombrable” es el silencio de Dios, que parece un reflejo de lo que queda del silencio.

Tal la tierra oírás tu silenciar,
cómo nos va cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable.²⁷²

Sólo con intuir la puerta poética que abre Vallejo en el uso de las concepciones del lector a través de los pronombres verbales que serán los pronombres poéticos, vemos que en su extensión se encuentran distintas imágenes negativas, cada una

²⁷⁰ Pág. 188, Vallejo, César, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2002.

²⁷¹ Pág. 174, *Trilce*, LXXV, Vallejo, César, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2002.

²⁷² Pág. 135, *Trilce*, XXIII, Vallejo, César, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2002.

articulada en espacios distintos, pero que hablan, todas, desde la incapacidad de expresar con las palabras y permitiendo que sea el lector el que lo alcance con su percepción debido a esta misma carencia. Vallejo no puede hablar por encima del silencio del mundo. Por eso, no es extraño, que después del desgarró en la poética de *Trilce*, haya optado por sumarse a los muchos, a la cantidad de los que sufren.

Entonces se puede llegar a una conclusión de los tres aspectos de la particularidad de la imagen que cada uno de los tres autores concibe y hacernos, así, una idea de la misma evolución de la imagen, si es que esta evolución es posible aplicarla en un sentido histórico y en vez de una especificación de la obra en sí. Sin embargo entiendo, por ejemplo, el movimiento cosmopolita que inicia Darío y que ha de ser fundamental para la apertura de los modernistas. Incluso Lugones, que resalta por ser, al final de su vida, un hombre de política conservadora y regionalista, se entiende así porque en su militancia modernista pertenecía a un espectro complementario. Este “cosmopolitismo” en un sentido etimológico es la forma de “ordenar” la “ciudad”, en cómo se entiende el orden de uno mismo con los demás. Evidentemente los tres poetas no perciben este orden de una manera integrada en el mismo plano que el resto. Escriben de una manera particular que se “sale” de la de los demás y que es por eso que los tomamos como ejemplo de una modificación.

Pero la clasificación es sencilla. La temporalidad afectaría al orden de Julio Herrera y Reissig y a Vicente Huidobro de una forma muy especial. La capacidad de Darío de traer un orden maravilloso en jardines de otros continentes y otros tiempos, se reduce en la retórica del uruguayo a, por ejemplo, una serie de tipología irónica de *Los éxtasis de la montaña*²⁷³. El tiempo se ha reducido en Herrera para construir un espacio moderno, algo más íntimo que la belleza típica del modernismo y así el realismo no será un enemigo poético a batir. Sin embargo en Huidobro, la relación con la temporalidad es la misma, se piensa en una poética capaz de trabajar en cualquier tiempo y sus elementos provienen de espacios alejados²⁷⁴, pero también de elementos de otros

²⁷³ Como bien señala Carmen Ruiz Barrionuevo, estas imágenes son de una Arcadia, sin embargo la ironía y los elementos contemporáneos se mezclan sin terminar de desmontar esta visión. Págs. 114 y ss., Ruiz Barrionuevo, Carmen, *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

²⁷⁴ El título del libro *Las pagodas ocultas*, así lo indica.

tiempos. La relación con el tiempo se mediatiza a través del discurso técnico. Como he señalado en su poética, su vinculación con una especulación técnica, similar, pero inversa, a la de Pessoa, convierte al trabajo de la poesía en una especulación científica que ha de “depurarse”. El tiempo se extiende así, con una vista técnica hacia el futuro, pero, sin embargo, rinde cuentas al pasado. Pero es un pasado científico y no poético y de ahí la paradoja continua.

En Vallejo la historia es siempre una historia personal. Es una historia de su espacio emocional, incluso cuando intenta incluirse en hechos históricos como la guerra civil española²⁷⁵, su vinculación es con el dolor personal. Así, distingo en los tres un polimorfismo central, es decir, una dispersión de lo que sería un núcleo centralizado. Como autores de frontera este núcleo estético no se puede dar de una forma fija, ya que han mutado las concepciones poéticas en que han vivido. Huidobro, quizá, sea el autor más central, pero su imagen, debido a su tiempo, ha de romperse por la mitad, dejar a un lado sus atribuciones tradicionales de imagen poética en sí y adquirir un método científico que, hasta ese momento, le era bastante ajeno²⁷⁶. Esto tiene, como consecuencia, una imagen que va, de un interior y un exterior sensible enfrentados y que, como lucha, buscan una solución. Es el caso de Herrera y Reissig y, presumiblemente, aparece una imagen que pretende integrarse en una expresión cotidiana, como ocurre con ejemplos como *Los éxtasis de la montaña*. Sin embargo este deseo de integración no es posible en Huidobro, donde las concepciones exteriores, las “objetividades científicas” se imponen a un registro interior de la imagen y que es el verdadero comienzo de la imagen melancólica del siglo XX²⁷⁷. Lo que Huidobro llama “el poder de externalización” no está aplicado a una forma interior, sino a la propia expresión de la forma exterior por la forma exterior. Es una independencia de la forma que más tarde se pretenderá desvincular del sentido²⁷⁸. En la expresión en la que se sumerge Huidobro, muestra unas características líricas que promueven la expresión de

²⁷⁵ Y el título histórico se remonta al dolor de Cristo, de ahí el título *España, aparta de mí este cáliz*.

²⁷⁶ Y digo hasta ese momento pensando en la tradición poética de siglos de escritura poética en español donde los comienzos amorosos y jocosos eran parte de una integración “sagrada” en el calendario y las costumbres. Una vez desvinculada la escritura poética del tiempo (del tiempo de amar, del tiempo de reír), como pretende Huidobro, esta imagen poética todavía se desliga más.

²⁷⁷ Debido a que es así cómo se vela la imagen negativa. Si esta es una expresión de lo oscuro y oculto en lo interior de la sensibilidad humana ¿cómo salvarlo de una imposición del prejuicio? El prejuicio científico u objetivista es uno más entre tantos de lo que debe ser la visión interna.

²⁷⁸ Algunos epígonos, con menor pulso que el maestro Huidobro, han hecho poemas donde esta tensión entre fondo y forma no se correspondía con la nitidez del chileno y quedan así poemas convertidos en cáscaras vacías, como vanguardias hechas en serie.

algo que “no se pueda ver de otra forma”. Esta externalización permite que la objetividad en la que se apoya sea manipulada según parámetros que define como únicos para la oportunidad poética. Permite extender, así, la subjetividad una vez “estructura interior”. En Vallejo, otra vez, la reunión es clara y distinta de los otros dos. La capacidad para haber saltado de la vanguardia más feroz a una expresión íntima y desgarrada de los hechos más externos y “sociales” pertenece a una capacidad de conjugar ese interior y ese exterior en dos relaciones opuestas. Hay un centro en él que no pertenece a lo interior (ya que ese dolor suyo profundiza en su subjetividad) y tampoco al exterior (ya que responde a las necesidades del mundo desde *su voz*). Este espacio interior y exterior en Vallejo está continuamente rotando. No existe una diferenciación muchas veces clara, entre el dolor que él siente y el dolor que registra en el mundo. Este centro de descanso y de tranquilidad no aparece del todo, no se dibuja en una imagen concreta²⁷⁹, pero toda su obra gira entorno a él. Esta imagen negativa que se integra después de un uso de la imagen melancólica (donde el prejuicio exterior está siendo disuelto por las circunstancias interiores), es un elemento casi único de este autor y que ha permitido, a los poetas andinos posteriores, fijarse una señal en el camino para poder “superar” las vanguardias o integrarlas en un subjetivismo que permita sobrevivir a un interior.

3.2 Configuración general de la imagen negativa en la zona andina los años entre 1930 y 1970.

Llegado a los años 30, la lírica hispanoamericana comienza un ritmo de conversión tras conversión trepidante que llega hasta los años setenta. La lírica multiplica sus ya numerosos “epígonos”. Los autores vanguardistas se han convertido, ya no en una élite, sino en un modelo producible en serie²⁸⁰. Sin embargo, si estudiamos no las antologías, sino los libros publicados en los países andinos entre 1930 y 1970

²⁷⁹ Podría ser la madre, la satisfacción de la comida, los camaradas... en cada época marca una imagen que parece central, pero, por ejemplo la madre es el origen del dolor y no la solución de ese dolor.

²⁸⁰ Por ejemplo con la técnica del “cadáver exquisito”.

vemos que aún se conserva una fuerte carga de escritura con retórica “romántica”. Fuera de estos epígonos, se intentará acercar a los autores que se replantean las estrategias poéticas más significativas de la zona andina.

La distancia y conjunción que ha creado Vallejo en su poética sobre imagen negativa e imagen melancólica, su mezcla, será difícil volverla a encontrar. El poeta que se “profesionaliza” y también logra profundizar en una organización social como grupo de carácter intelectual. Esta “postmodernidad” hace del saber un espacio que se devalúa constantemente ya que los sistemas de prestigio se han vuelto hipercompetitivos y la fragmentación del saber (primero en saberes, luego en especializaciones) responde a un modelo de conciencia que acompaña al sistema emocional y económico que impone el capitalismo

El saber postmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias, y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable.²⁸¹

Paradójicamente, en esta multiplicidad constante, lo inconmensurable que no se quiere reducir, aparece la imagen negativa como un margen, como una opción de trabajo. Al contrario de lo que dice Lyotard no nos “fortalece” frente a lo inconmensurable. La fragmentación nos debilita la capacidad de adquirir lo unitario y hacernos cargo de una tradición espiritual sin mezclarla con expresiones que provoquen ironía, miedo o caigan en el cliché. Hay autores que trabajan parcialmente con esta imagen procurando no mezclarse. Otros la “desvelan” creándola como imagen negativa y hay quien profundiza en ella. Esta multiplicidad está tensando la cuerda más y más de las variedades sobre un anhelo de unión que ha sido constante en el hombre.

En 1980 Deleuze y Guattari mirarán su entramado contemporáneo y podrán asegurar que «*la filosofía moderna tiende a elaborar un material de pensamiento para capturar fuerzas no pensables en sí mismas*»²⁸². Para poder entenderlo así, primero habría de surgir una fuerza global capaz de imaginar una poesía que, como la filosofía

²⁸¹ Pág. 6, Introducción Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 2006.

²⁸² Pág. 347, “Del ritornelo”, Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2004.

de Deleuze, intente ver las cosas que no son visibles en sí mismas ni desde el punto de vista de la poesía.

Con respecto a los poetas que se explicarán a continuación no hay qué entenderlos de una forma lineal, sino como elementos superpuestos unos a otros, que se relacionan mutuamente y que, como en el caso de Westphalen, también participarán activamente en la cristalización de la imagen negativa de los años setenta. Así son “sembradores” y partícipes directos de esta eclosión. Son los primeros que intuyen la imagen negativa y la “transportan” hasta el término que en los años setenta se puede entender tal y como se hizo. Sin ellos las concepciones de la muerte, el silencio, el vacío o la noche tendrían un significado distinto.

3.2.1 Emilio Adolfo Westphalen: la transformación interna y el silencio disolvente

Con las vanguardias la imagen poética intenta recobrar en sí misma una autonomía parecida a la que tienen las ciencias puras²⁸³. Una vez supeditada la especialización “científica” del poeta se abren dos paradigmas de creación que siempre han existido pero ahora se conducen con luz propia. El paradigma más cercano a la imagen negativa corresponde a la creación hipotáctica y es una lírica centrada en iluminar lo interno. El paradigma de la imagen melancólica corresponde con la parataxis y se centra en valerse de la poesía para intervenir en situaciones sociales. Los grandes autores de los años cuarenta y cincuenta de estas dos vertientes son Juan Ramón Jiménez (*Dios deseado y deseante* se fundamenta en imágenes negativas) y Pablo Neruda (*Canto general* está lleno de imágenes melancólicas)²⁸⁴.

²⁸³ Recuérdese lo dicho a partir de los discursos de Vicente Huidobro.

²⁸⁴ Para algunos estos dos autores no sólo significan estas dos corrientes. Sus vidas y sus obras se extienden a metáforas más intensas. «Se habló más arriba de la inclusión en estas páginas de dos importantes “antecedentes” de la poesía hispánica de los últimos cincuenta años. Se trata de Juan Ramón

Emilio Adolfo Westphalen es un ejemplo de la transformación interior, de la hipotaxis y la imagen negativa. Aunque este punto lo trato más tarde con algunas de sus imágenes creadas en los años setenta, aquí lo analizaré por sus libros publicados en los años treinta: *Las insulas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935). Después de estos títulos no volverá a publicar libros de poesía hasta la reedición de estos con otros poemas en el volumen de 1980: *Otra imagen deleznable*.

Emilio Adolfo Westphalen, es, en este sentido, una de las imágenes de poeta que se construye en la escasez del legado poético. Su silencio es fundamental para entender cómo una persona consigue integrar el “peligro” al que se somete la palabra cuando se la compara con un silencio completo. La suya siempre convive con lo ininteligible que sucede fuera de las orillas del lenguaje.

Y callándome como el río al acercase al abrazo
 O la luna poniendo sus pies donde no hay respuesta
 Y me he callado como si las palabras no me fueran a llenar la
 vida
 Y ya no me quedara más que ofrecerte
 Me he callado porque el silencio pone más cerca los labios
 Porque sólo el silencio sabe detener a la muerte en los umbrales
 Porque sólo el silencio sabe darse a la muerte sin reservas²⁸⁵

El espacio poético de la imagen negativa es un espacio «*donde no hay respuesta*». La creación de este espacio corresponde, en la lectura de Westphalen, con todo lo que rodea al poema. El silencio crece en su capacidad de detención verso a verso «río», «luna», «vida», «labios», «muerte» y «muerte». El silencio toca al final dos muerte que no se desdoblan por ello, sino que ganan una intensidad común al vibrar una en la otra por la catáfora del inicio de los dos versos a modo de pareado²⁸⁶. Este pareado va de algo más material («la muerte en los umbrales») a lo más trascendente («la muerte

Jiménez y de Pablo Neruda. [...] ocupan sin duda un lugar relevante entre los poetas que hoy consideramos verdaderamente mayores; dos poetas que, por otra parte, cobran una especial significación para el presente de la poesía de lengua española.» del prólogo firmado por los poetas: Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela, págs. 34 y 35, VV.AA., *Las insulas extrañas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002.

²⁸⁵ Pág. 62, Westphalen, Emilio Adolfo, *Bajo zarpas de la quimera*, Madrid, Alianza, 1991.

²⁸⁶ «Porque sólo el silencio sabe».

sin reservas»). Al parecer el silencio obvia el mundo que lo rodea y consigue tensarlo con sutiles lazos que hacen del texto un encuentro. Su construcción léxica en el primer libro es la de un aliento que recomienza en cada verso. En sus siguientes libros se acercará progresivamente al poema en prosa²⁸⁷ debido a la importancia del espacio que existe entre un verso y otro. La necesidad del silencio entre ambos es fundamental²⁸⁸. Para la prosa usará ligarlos en una misma línea que se convierta en una marca que, por ejemplo, se lee en sus guiones (‘-’)²⁸⁹ que a su vez sirven para convertir pausas, cambios de entonación o fin de un enunciado casi de manera análoga. No puede o no suele resultar fácil encontrar una lectura musical debido a la irregularidad métrica del verso. En los poemas de Westphalen no suele bastar una primera lectura para encontrar su tono. Como si fueran piezas con vida propia, sus poemas muestran una resistencia inicial que obliga al lector a un proceso de “adaptación”. Con la lectura reiterada cambian las dos perspectivas: cómo se ve el poema y cómo el lector sintoniza con el poema. Esta construcción formal demuestra una especial sensibilidad para el recurso de oponer un verso frente a un vacío del tamaño del margen de la página, al que puebla de una manera magistral. El primer poema ya acusa este hecho. Este poema se titula con el mismo ritornelo que otorga cadencia al texto y que servirá al ritmo que condiciona su creación.

ANDANDO EL TIEMPO

Andando el tiempo

Los pies crecen y maduran

Andando el tiempo

Los hombres se miran en los espejos

Y no se ven

Andando el tiempo

Zapatos de cabritilla

Corriendo el tiempo

²⁸⁷ Los libros que contienen poemas desde 1982, que son *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*, *Amago de poema – de lampo – de nada*, *Porciones de sueño para mitigar avernos* y *Ha vuelto la diosa Ambarina*, contienen poemas en prosa de gran calidad y que se acercarán a las sentencias, siendo estos muy cortos y muchos de ellos continuarán con la imagen negativa, como por ejemplo “Riesgo permanente” «Quemada la vida hasta el meollo – ni una sola imagen indeleble rescatada.» Pág. 184, Westphalen, Emilio Adolfo, *Bajo zarzas de la quimera*, Madrid, Alianza, 1991.

²⁸⁸ «Y ya no me quedara más que ofrecerte/ Me he callado porque el silencio pone más cerca los labios»

²⁸⁹ En los poemas que publica a partir de 1981 aparece el guion como signo de puntuación en sus poemas: sirva como ejemplo “La otra cara en el sello” «Agua en llamas- agua en llamas- el Niño aplaude y se ríe – ha incendiado el río – larga serpiente de fuego – una pura maravilla – feliz el Niño danza encima.» Pág. 163, Westphalen, Emilio Adolfo, *Bajo zarzas de la quimera*, Madrid, Alianza, 1991.

Zapatos de atleta
 Cojeando el tiempo
 Con error de cada instante y no regresar²⁹⁰

El poema continúa, pero vemos cómo se sitúa en la percepción de una imagen negativa: «*Los hombres se miran en los espejos/ Y no se ven*»²⁹¹ y el título del comienzo empieza a modificarse según este primer estado en bruto, de los ciegos. Cambia de postura frente al tiempo para poder ver. Pero la visión ha quedado cegada y desde la imagen sólo se puede mostrar esos elementos truncos que parecen los versos. Los versos de estos poemas de Westphalen se pueden leer como inicio absolutos de poemas independientes. Cada uno puede comenzar de un silencio que ha entroncado con el final del anterior. Por eso, en el mismo primer poema afirma:

A lo no dicho
 Vértigo²⁹²

Y cada comienzo de un verso es un ejercicio arriesgado. Su producción, sus detalles conforme a los versos lo indican. El silencio que hay entre un verso y otro parece fagocitar todo el trabajo hecho y neutralizar lo encontrado. Sólo se transforma el sonido para encauzar la expresión. La autonomía del verso, sin embargo, no pone en riesgo el sentido global del poema.

Hay un elemento que nos distancia como lectores y lo sentimos constantemente en la proyección del interior de Westphalen. Su comienzo, su siempre comenzar de estos versos pueden suponer, si uno se detiene el tiempo suficiente de uno a otro, una propuesta de enmienda de lo dicho en el anterior.

²⁹⁰ Pág. 21, Westphalen, Emilio Adolfo, *Bajo zarpas de la quimera*, Madrid, Alianza, 1991.

²⁹¹ El título de libro *Las insulas extrañas* es un verso de san Juan de la Cruz del “Cántico espiritual” «Mi Amado las montañas,/ los valles solitarios nemorosos,/ las insulas extrañas,/ los ríos sonorosos,/ el silbo de los aires amorosos,» Pág. 101, Cruz, san Juan de la, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1994. Con esta filiación Westphalen nos señala que todos los poemas pertenecen a esta “fuga del amado” que relata el poeta y que coinciden con la transformación de la conciencia.

²⁹² Pág. 23, Westphalen, Emilio Adolfo, *Bajo zarpas de la quimera*, Madrid, Alianza, 1991.

No sé cómo comenzar
Si es posible comenzar²⁹³

O cuando intenta vislumbrar esas imágenes que se posan en el poema y son ellas las expresadas:

Si hablabas nacía otro silencio
Si callabas el cielo contestaba²⁹⁴

Como en las teorías que después elaboraría Cage sobre el silencio musical²⁹⁵, este es imposible, hay un marco de complementariedad con el ruido que lo hace imposible. Así el silencio poético, el encuentro con la palabra pura queda reducido a un pequeño monte residual debido a la conmoción que puede expresar en el lector su estado previo.

La búsqueda de Westphalen acaba siendo, aunque firme y construida sobre un ritmo, reconducida hacia la imagen que en estos primeros años se busca de una manera teórica y se explica, no sin desgarró, a través de las imágenes negativas que se agolpan.

Aunque fuera una imagen difuminada borrada
De hombre que supiera algo más que dar unos pasos
Que mirar algo que se aleja tanto de ser un árbol
Como un pensamiento que regresa de ser un pensamiento
Se despega una nada tras otra
Crece una nada sobre otra nada²⁹⁶

Westphalen está al borde de un camino que se vislumbra en la desaparición. Pero la poesía parece que *debe* mostrar, que ha de encontrar elementos justo antes de disolverse. Y en este territorio, el de la creación de una frontera entre vacíos, es el que

²⁹³ Pág. 43, Westphalen, Emilio Adolfo, *Bajo zarpas de la quimera*, Madrid, Alianza, 1991.

²⁹⁴ Pág. 35, Westphalen, Emilio Adolfo, *Bajo zarpas de la quimera*, Madrid, Alianza, 1991.

²⁹⁵ «El material de la música es sonido y silencio. Integrar estos elementos es componer.» Pág. 62 “Precursores de la música moderna”, Cage, John, *Silencio*, Madrid, Ardora, 2007.

²⁹⁶ Pág. 37, Westphalen, Emilio Adolfo, *Bajo zarpas de la quimera*, Madrid, Alianza, 1991.

corresponde la poesía del poeta peruano. Su visión de construir sobre las márgenes de lo que está apunto de desaparecer condiciona que esta imagen haya elegido un terreno de encuentro, como si estuviese volviendo desde el camino de ida hacia la destrucción que tomó de la mano de Vallejo. Por eso, cuando Westphalen sigue a la lírica, o cualquier impulso o imagen que nosotros decidamos introducir a través del silencio, le recita, como si fuesen las palabras cariñosas de una Eurídice:

Te he seguido hablándome de muerte
para que no oyeras mis pasos²⁹⁷

3.2.2 Xavier Abril: la muerte en lo material

Aunque la vida de Xavier Abril²⁹⁸ haya participado más tiempo fuera de la zona andina que dentro, él corresponde a una creación que entronca, directamente, en la diatriba que ofreció al lenguaje el César Vallejo del *Trilce*. Ambos escritores compartieron unos años en París y allá se puede decir que Xavier Abril fue “cultivado” por el otro peruano. Desde esta postura, injusta para los dos, pero simplificadora del esquema, podemos ver que Xavier Abril se enfrenta a los problemas en los que el significado de las palabras está volviendo a constituirse. Es la época de *Poemas*

²⁹⁷ Pág. 62, Westphalen, Emilio Adolfo, *Bajo zarpas de la quimera*, Madrid, Alianza, 1991.

²⁹⁸ Xavier Abril (1905-1990) agregado cultural, ensayista y poeta peruano, vivió una relación intensa y curiosa con la poesía. Su hermano mayor fue un gran amigo de César Vallejo y mientras este estuvo en España y París (tanto en su primera visita de 1924-1925 y luego sólo a España en 1936), se encontrará con Vallejo como protector y mentor poético. La mayor parte de su vida literaria se escribe fuera de Perú y sin embargo continúa con las estelas de autores peruanos como Eguren o el mismo Vallejo. Su interés por el surrealismo inicial se va convirtiendo, sin un cambio radical, en una expresión intimista donde el desdoblamiento de la ironía se convierte en un ritual para sus poemas publicados en vida (*Hollywood*, 1931, *Difícil trabajo*, 1935, *Descubriendo el Alba*, 1937 y, de forma distinta, *La rosa escrita*, 1987). La gran parte de su escritura perteneciente a los años cuarenta y cincuenta se encuentra en el libro *Poesía inédita*, publicado en 1994. El poeta, ya lejano del “núcleo duro” del círculo surrealista de París, incluso cuando está en el centro, sigue orbitando en el interior del poder de Perú y recibe, en 1958 la condición de agregado cultural en la Embajada Peruana en Montevideo, por aquel entonces considerada “la suiza de América”, debido tanto a su nivel cultural como económico. El retiro del centro, pero su vinculación “oculta” con el mismo es, también, un motivo central de sus poemas poblados de oscuridades, muertes, transformaciones del material anímico que, muchas veces, se alían con sentencias metafísicas. Murió en Montevideo y, desde 1958 hasta su muerte, apenas viajó tres veces a su país natal.

humanos y Aparta de mí este Cáliz de César Vallejo. En estos momentos la construcción de Xavier Abril es fundamental para su obra posterior. En ella desarrollará los caminos de corte metafísico que intenta solucionar el espacio donde las palabras parecen quedarse sin “profundidad” poética, sólo atendida al ritmo.

De hecho, en gran parte de los poemas que se quedaron sin publicar, es significativa esa ausencia de ritmo de unión. En estos poemas no publicados hasta convertirse en póstumos, no muy lejanos de su producción “visible”, hay, sin embargo, un matiz de mayor peso en las imágenes que nos parece que se abre a los caminos de la imagen negativa aunque no los transite profundamente. La dirección está marcada, sin distinción de una mirada melancólica. Las imágenes son claramente descriptivas y el ritmo o los títulos no crean una intención definida. Deja la concepción al interés del lector. Xavier Abril es un poeta que intenta hablar de lo interior y lo exterior simultáneamente, provocando la fusión o confusión de ambos espacios.

Para él la muerte es un momento de limpieza, de transmutación profunda en su imaginario y como tal supone un recambio, una oportunidad en la que se puede sobrevivir. Por ejemplo, en el poema “Ontológicamente”:

El mundo es una venta oscura
a la que se asoma una estrella muerta, apagada.
El día, la noche, la luz o la sombra,
nada existe más allá de esta ventana.
Ayer, hoy, mañana.

El tiempo ha muerto en el paisaje
estrechando al hombre solitario en el sendero.

Sólo los ojos miran la ciega eternidad del hombre solo.
Tras de la ventana, ¡mirad!:
la junta del hambre, la ceremonia de la muerte.

Nada más que una ventana oscura y el vacío del mundo.
Nada más que el hombre destruido, la sombra del árbol y de la
amada.²⁹⁹

²⁹⁹ Pág. 84, Abril, Xavier, *Poesía inédita (1921-1976)*, Montevideo, Graffiti, 1994.

En esa constitución de vacío que podía pertenecer a una mirada cegada, renuente del tiempo, aparece el “amor” como salvación, la figura erótica como motor de lo inmóvil. Por eso podemos pensar que Xavier Abril no mira la imagen negativa, sino que viene de ella y va hacia la imagen melancólica. Aún la utiliza de fondo siendo lo inmóvil el continuo referente de sus poesías que se centran en el cambio, en la transmutación, en esa belleza que parece animar el mundo.

FLUYE LO INTERIOR

Qué importa el río
si uno es propia corriente.

Angustia y tiempo
corren en uno:
van hacia la muerte!³⁰⁰

O como en el caso de

CANCIÓN

¡Cómo para cantar
urge el silencio,
el eco mismo
de la voz,
el secreto!³⁰¹

O como dicta en un texto que titula “Reflexiones”:

Hasta que no logre el ritmo permanecerá oculto y ardiendo. Sé
que me quemo con la llama de alargada lengua en rescoldos de
angustia. Toda la voz me nacerá muriendo. Pero de la muerte
misma surgirá una extraña formación estelar de vocablos. La
sangre que no puede beber la muerte es la del poema hermético;
la sangre de una fuente que mana en el Misterio.³⁰²

³⁰⁰ Pág. 79, Abril, Xavier, *Poesía inédita (1921-1976)*, Montevideo, Graffiti, 1994.

³⁰¹ Pág. 90, Abril, Xavier, *Poesía inédita (1921-1976)*, Montevideo, Graffiti, 1994.

³⁰² Pág. 98, Abril, Xavier, *Poesía inédita (1921-1976)*, Montevideo, Graffiti, 1994.

La puerta que se abre en Abril es la de indicar que hay un conjunto de autores que, aunque no parezcan geográficamente cercanos, hay una iniciativa común, una producción temporal que los une a construir su imaginario poético desde esa puerta del «Misterio» significativamente publicado con una mayúscula. Para ello se valen de una imaginación negativa que va nutriendo las retóricas maleables al perjuicio de su trasfondo cultural muy variado. La muerte es, así, un tema esencial para entender la construcción poética y cómo se tensiona a partir de los puntos de vista del autor. En Xavier Abril, como hemos visto, en los poemas, esta muerte no es trascendencia, sino final. No es el comienzo de un movimiento sino el final (incluso el final de un poema) o el cauce de un río por donde corren «*angustias y tiempo*». La muerte es así, devoradora de una muerte que sólo atañe a lo material (el mundo psíquico también es material) y de lo que no puede vivirse más que en contra, el ser antagónico del hecho de vivir.

3.2.3 Jorge Rojas: Justo antes de disolverse. A un paso de la imagen negativa

La muerte en Jorge Rojas³⁰³ que es paradigma también de encuentro de distintos autores que pertenecen a un grupo que ha de valerse con el espacio que ha dejado la

³⁰³ Jorge Rojas (1911-1995) fue un autor destacable por el movimiento cultural que impulsó tanto en Colombia como en España. Abogado, editor, fundador del grupo Piedra y Cielo (1935) –este título es la referencia a un libro de Juan Ramón Jiménez–, fundador de COLCULTURA (1969), hoy Ministerio de Cultura y poeta. También se distinguió como ensayista y conversador fértil para otros poetas. En este trabajo surgieron varias veces encuentros entre Rojas y Gaitán Durán, tanto en España (los años sesenta) o Chile (los años cuarenta) como en Colombia y también el de Rojas y Carlos Obregón, que será en España, dentro del círculo de Madrid que giraba en torno al escritor, entonces en auge, Gonzalo Torrente-Ballester. Aunque el movimiento Piedra y Cielo se considera uno de los primeros movimientos de vanguardia en un país que no ha tenido el furor vanguardista de vecinos como Perú. Son, en realidad, una poética que se convierte más equidistante con las imperantes en su época y en otros países. El simbolismo, del siglo anterior y reutilizado por dadaístas y surrealistas, también se mantiene vivo en este movimiento. Luego mutará tanto sus intereses como ambiciones poéticas y podrá variar su poética, sin grandes revoluciones, sino de un lento transcurrir que va de libro a libro. Para los años cincuenta sirve como orientación la expresión de su intención poética que declara en el primer cuarteto del soneto

caída de la retórica modernista y que no comulga con la cosmovisión de las vanguardias³⁰⁴. Su estilo y algunas de sus imágenes habituales (como “la espiga³⁰⁵” o “el mar³⁰⁶”) florecerán en otros autores de amplio calado místico como Jorge Gaitán-Durán (que le agradece un poema de este tipo, “Prometeo”³⁰⁷) y Carlos Obregón y abrirá en ellos pasos de significación más profunda y sencilla. La “espiga”³⁰⁸ recuerda esa muerte de los Misterios Eleusinos y a la muerte de san Pablo³⁰⁹ donde se impone el renacer del resto de la vida a través de la muerte del individuo. Esta muerte general, ya distante del punto de vista literario consigue volverse a mezclar con el símbolo. Hay, en Rojas (y en gran parte de autores andinos) esta nueva identificación que permite ver crecer, al margen de las ruinas que van dejando las construcciones vanguardistas, el espacio de la poesía que vuelve a ser un lugar sacro³¹⁰.

Él está recuperando ese lugar sagrado, pero aún necesita un paso para llegar al uso amplio de la imagen negativa. Y ese paso, en poesía, siempre es una diferencia

“Verdad de poesía” «Cuando venga la muerte, tu escondida/ materia que no tuvo sitio duro/ ni cantidad, al cálculo seguro/ tendrá en mi voz ausente su medida.» Pág. 199, Rojas, Jorge, *Obras completas*, Madrid, Cultura hispánica del centro iberoamericano de cooperación, 1978.

³⁰⁴ En el análisis de Cristina Maya, donde tiende a incluir toda influencia sin entender que unas tengan que ser contrarias a otras, no ve, en ningún momento de su ensayo, una cualidad vanguardista de Jorge Rojas como pudiera encontrarse en Vicente Huidobro o en cualquier autor de la generación del 27 española. Lo que más se acerca a esa expresión de cercanía a la vanguardia está recogido en la siguiente cita: «De otro lado, el tema del amor, la mujer y la naturaleza, predilectos de “Piedra y Cielo”, fueron tratados de modo diferente en sus distintos exponentes. Hay una alta tendencia a la subjetivización en Gerardo Valencia, Jorge Rojas, Arturo Camacho Ramírez y Carlos Martín; mayor vitalismo y objetividad, en Eduardo Carranza y en Darío Samper. Se discute, además, sobre la herencia hispánica y americanista recibida por estos escritores y no es preciso nombrar de manera tajante ni una ni otra puesta ambas están presentes. La última gracias a la posible presencia de Neruda y su visión arrolladora del suelo americano.» Pág. 24, Maya, Cristina, *Jorge Rojas y la generación de Piedra y Cielo*, Tunja, Biblioteca de la Academia Boyacense de Historia, 2006.

³⁰⁵ «la espiga horizontal de las pestañas» Pág. 339, “En su clara verdad”; “Lección del mundo” pág. 163 ambas de Rojas, Jorge, *Obras completas*, Madrid, Cultura hispánica del centro iberoamericano de cooperación, 1978.

³⁰⁶ «Caracol sin mar en mis oídos», «el llanto será mar o enredadera» de “En su clara verdad”, pág. 163 y ss., Rojas *Obras completas*, o de poemas como “La ciudad sumergida”, Págs. 130 y ss. de Rojas, Jorge *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1986.

³⁰⁷ Dedicado a Jorge Rojas, dentro de la retórica mas magnificente de Rojas y dentro de su reelaboración de mitos, en una estrofa se lee: «El océano lamía tu vientre desgarrado/ por águilas oscuras arrojadas al tiempo» Pág. 65, Gaitán Durán, Jorge, *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1975. La acumulación de imágenes negativas sobre el Titán Prometeo aceleran una visión de la luz, siendo una de las intenciones últimas del poemas, la muestra de dicha luz.

³⁰⁸ La espiga aparece ya en Rubén Darío, «sientan los soplos agrarios de primaverales retornos/ y el rumor de espigas que inició la labor triptolémica.» Pág. 49, Darío, Rubén, *Cantos de vida y esperanza*, Barcelona, Debolsillo, 2004 y en César Vallejo, «Luego, haciéndome del átomo una espiga,/ encenderé mis hoces al pie de ella/ y la espiga será por fin espiga.» Pág. 265, Vallejo, César, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2002..

³⁰⁹ Ya citada antes 1ª Cor. 15, 36-37 «Lo que tu siembras no revive si no muere. Y lo que tú siembras no es el cuerpo que va a brotar, sino un simple grano»

³¹⁰ Con esta intención escribe el poema “Verdad de la poesía” Rojas, Jorge, *Obras completas*, Madrid, Cultura hispánica del centro iberoamericano de cooperación, 1978.

cualitativa. Aunque Rojas escribió en los años setenta, su proyección sobre el imaginario de otros poetas se hizo con anterioridad. La representación de su carga espiritual está recogida en *Soledades I* que se escribe entre 1936 y 1945³¹¹ y sus dos mejores “discípulos”, Obregón y Gaitán Durán, son escritores que fructificaron en los años sesenta. El poema que elijo para demostrar cómo la imagen negativa cala en Jorge Rojas pertenece a la época que va de 1950 a 1964, publicado en *Soledades II*. Aunque continuó desarrollando un tema del libro anterior en él hay una transformación continua, extraña en la poesía de ese momento debido a que, ante la inmensidad de la tensión de dos polos aparecía un tercero mediador, como en Xavier Abril (el eros) o Herrera y Reissig (el humor). En Jorge Rojas ese tercero anda modificándose constantemente. Su transición lleva a permitir algo muy valioso para los poetas posteriores: no fijar la tensión de los dos polos y convertirlos, a su vez, en centros atrayentes. Ahora lo veremos más concretamente. Estos dos polos aparecen ya en la primera estrofa del poema.

BRISA MARINA

¡Fuir! ¡La-bas fuir!

S. Mallarmé.

Aunque sin conocerlo, lo vi tanto,
a cada trecho de la vida ansío
volver al mar los ojos asombrados,
contar sus dones, referir sus gracias,
pisar su arena con mis pies descalzos.³¹²

La tensión se funda entre dos monumentos oscuros. Simbólicamente la producción está entre el yo poético o su anhelo y el mar físico, del disfrute físico de una puerta a la plenitud. El paso del “yo” comienza en la multiplicidad.

³¹¹ Ver pág. 107 de Rojas, Jorge *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1986.

³¹² Este poema y las siguientes citas pertenecen a las págs. 381 y ss., de Rojas, Jorge, *Obras completas*, Madrid, Cultura hispánica del centro iberoamericano de cooperación, 1978.

En sus múltiples actos me diluyo.
 ¿Qué puedo hacer cruzado por su gozo,
 sus abrazos y voces infinitos,
 sino sentirme parte de su todo?

Evidentes en él hay tantas cosas:
 cabelleras, jardines y cariátides,
 y por lo mismo nada le sorprende,
 ni islas, ni naufragios, ni ciudades.

En esta proyección de la multiplicidad empieza a ascender un elemento de regla personal. El poeta marca al tiempo su máxima aspiración: poblar el mar. Esto lo hace a través de una mirada que multiplica lo que es imposible que crezca en el mar si no es por la imaginación humana «*cabelleras, jardines y cariátides*». Y como un paralelismo que se acentúa con el verso rimado y la estructura triple, reverberan en «*ni islas, ni naufragios, ni ciudades*». El mito de la ciudad sumergida es parte de uno de los poemas “fundacionales” del grupo *Piedra y cielo* colombiano. Esta idea de la vida de la profundidad es parte de la proyección de la existencia íntima que se revelan en los poemas y que surge en forma de un simbolismo aún posible entre la materia exterior y la interior:

¡Muslos y rosas! ¡Ángeles y bestias!
 ¡Acanto sobre acanto! Aquí fundidos:
 ¡Repentino vitral de luz mojada
 y máscaras de peces y navíos!

El mapa interior se construye de esa multiplicidad marítima con otra que se superpone de la materia y que se funde, como la imagen de tres elementos que se empezará a desarrollar: «*vitral de luz mojada*».

Su hechura a veces concha, a veces sorbo,
llega hasta mí perfecta en su designio,
líquido cuenco vierte entre mi lengua
su sed de continente y contenido.

Entonces huelo el sol, su alto racimo
lamo, regusto, exprimo con fiel labio,
hundo mi corazón entre sus mostos,
mi torso, en el resuello del verano.

Estas dos estrofas, que continúan con la producción del poema demuestra que, una vez fundido con la tensión, el límite de esta tiende a convertirse, a transmutar y recorre un largo camino hasta que llega a la otra punta, al *yo poético*. Este encuentro entre el envío de un extremo y otro³¹³ convierten, a su vez, al sujeto que busca la acción. Aquí llega al límite de la imagen negativa.

Me embriago de razón, de imagen pura,
de claridad del ser. Está suspensa
el ánima delante de este mundo
que tan hermosamente se le entrega.

Y no la expresa con imágenes poéticas sino que se vale de términos de la metafísica unidos a rasgos de “luz”. Es la multiplicidad que vuelve a resurgir, ahora más simbólica, ya que hemos entrado en una capa más profunda de la intimidad del creador.

¡Briznas de azul y esquiras de diamante
rielan entre los pliegues de la brisa!
¡Redes de sal recogen raudas ondas
que parten y regresan en sí mismas!

³¹³ El hecho de que se produzca supone que se consuma la imagen negativa y se puede prever que quede desterrada la imagen melancólica.

La imagen negativa está condensada por el movimiento y los significados simbólicos que se multiplican una vez interiorizado el recorrido del “yo” y el “mar”. La acción de esa multiplicidad trae, de nuevo, una repetición par del comienzo. Si antes se disolvía el yo ahora describe un proceso más sutil.

¡Oh eterno trasvasarse! Crestas súbitas
que tocaron el fondo hace un instante,
van ahora cernidas por el viento
nivelando otro océano en el aire.

¡Qué afán de elevación tiene su abismo!
¡Qué ansia de luz su oscura fuerza!
¡Qué ejemplo, qué manera de salvarnos
conduce en la misión de su materia!

El «fondo» es una de las pocas imágenes netamente negativas. Corresponde con la oscuridad y el vacío. Siendo el fondo del mar algo oscuro aquí aparece con cualidades luminosas y en condición de ligereza debido a ir «*cernidas por el viento*». La fusión del yo ha creado «*otro océano*» hecho del material espiritual que Rojas atribuye simbólicamente al hombre: el aire. Por eso la paradoja aparece bordeando la imagen negativa («*Qué ansia de luz su oscura fuerza*») que contrapone el trasfondo “material” del mundo con el espiritual del hombre. Este momento, clímax del poema (y no sólo por una entonación exaltada) la redención proviene de una materia que se ha fundido en los dos extremos sin perder sus propiedades de multiplicidad y de sencillez unitaria. Los dos centros se han atraído sin llegar a fundirse. El ego se ha reforzado en el mar, como se demuestra en la siguiente estrofa, la última del poema. Pero en estas dos vemos cómo los dos fondos, las dos líneas han cruzado el territorio y se han convertido en “cielo y abismo”, simultáneamente y uno cruza hacia el otro en un movimiento imposible para una materia, pero no para la intimidad. El vigor de este poema será parte de la siguiente oleada de escritores, que pervivirá un par de décadas en esa «*ansia de luz su oscura fuerza*». La reunificación de los movimientos antagónicos permite, que se restituya al mundo. El movimiento circular restaura el encuentro, que trae al «mar» nombrado al

principio y al final. En ambas es uno. Pero entre los dos términos ocurre la disolución del ser con lo inmensurable.

Gotas del éter y la mar mezcladas
sabiamente, a mis pies hacen la espuma,
y luego adelgazándose en sólo agua,
cimientan en sillares fugitivos
la tersa superficie de la playa.

Esta es la única estrofa de cinco versos de todo el poema. La doble transformación de conciencia el yo a la multiplicidad que se detiene en los objetos de la playa y lo inmenso del mar se encuentran («Gotas del éter y la mar mezcladas»). El vacío ha dejado la experiencia convirtiendo el espacio de la playa en un “sillar” («adelgazándose en sólo agua,/ cimientan en sillares fugitivos»), de la construcción enorme que puede pensarse universal. La imagen negativa pertenece a todo lo que se apoya sobre ese sillar levantado y sobre el que nada parece poderse decir. Al volver a leer el poema, el cambio de conciencia siguiente se opera en una imagen negativa más completa.

Esta tensión creativa de una estructura que asciende en un sentido de conciencia es una búsqueda muy importante para el resto de los poemas de su tiempo. Aunque este rigor de la poesía construida en una claridad concisa va desgastándose en su obra a lo largo del tiempo. Tiende a otros esfuerzos, también en los que “lo bajo” atiende a lo “alto”. Esto también aparece en su producción que ronda los años setenta:

Y a la sola colina de mi edad
subí a mirar mi corazón, batiendo
siempre contra su propia soledad.

Que termina convirtiéndose en una autorreflexión poética

en la cima del júbilo
¡ha quedado el poema!³¹⁴

Que se tome la conciencia del poema y no de la experiencia pertenece a un trasvase hacia la imagen melancólica, un cambio gradual que va de esa negatividad a un trabajo donde se desvela lo que protegía la fugacidad de sus sillares poéticos. Quizá en un primer momento Rojas confiaba más en la palabra como entidad ligada al mundo y después fue dejando la forma (lo dicho) desidentificada del fondo. Ha construido su segunda entidad («¡ha quedado el poema!»), un objetivo que está detrás del lenguaje, detrás de la imagen negativa. Rojas, al explicarnos que lo que tenemos delante es un poema fuerza la vivencia que es evidente para hacer de ella un canal de *pensamiento* poético. Esto incumple la norma de la identificación intensiva de la imagen negativa y desarticula su posibilidad de univocidad no concreta, ya que el sentido final es el poema. El yo poético no se sumerge durante el poema en la identificación con el fondo vacío, que sería el mar, lo que permite continuar con la identificación del discurso, creando una autonomía mental³¹⁵. Esto provoca en el poema una larga la imagen melancólica con trazos de imágenes negativas³¹⁶. Es como si la imagen negativa estuviese en ciernes, pero no terminase de llegar. Pero la imagen negativa ya está creciendo ganando términos metafísicos y ampliando posibilidades expresivas como la imagen del “mar”, el “abismo” o la “cima”. Esta ampliación quedó fijada dentro de la tradición de la poesía andina que se continuó en Carlos Obregón y Jorge Gaitán-Durán.

³¹⁴ Respectivamente sacadas de “La ciudad sumergida” pág. 130 escrito en 1939 y “Creación” de 40 años más tarde, 1979 pág. 208, Rojas, Jorge *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1986.

³¹⁵ El lector puede pensar que es independiente de lo escrito, ya que lo escrito se nombra a sí mismo cuando lee «¡ha quedado el poema!».

³¹⁶ «Me embriago de razón, de imagen pura,/ de claridad del ser», «¡Oh eterno trasvasarse! Crestas súbitas/ que tocaron el fondo hace un instante» o «¡Qué ansia de luz su oscura fuerza!».

3.2.4 Miguel Ángel Zambrano: sin centro disperso. Muchas muertes, la muerte

Miguel Ángel Zambrano construye su imaginario negativo a partir de unas condiciones, si no nuevas, sí más intensas en la creación poética. El total de su producción lírica, (escasa si lo comparamos con otros autores como Mutis), es el reflejo de una actitud “secundaria” en torno a su ámbito vital. En vida fue más conocido como profesor de filosofía y derecho, jefe del Departamento Jurídico del Ministerio de Previsión Social y redactor del Código del Trabajo que se promulgó en 1938, en Ecuador. Su actividad jurídica eclipsaba a la poética. Sin embargo construyó un espacio poético en el que este exterior de la letra conseguía absorberse. No es como el caso de un periodista/poeta (por ejemplo Darío o Juan Gelman) donde la diferencia de ambos escritos tiene que ser delimitada. La finalidad del derecho y la poesía son bastante más alejados que lo que pueden aproximarse periodismo y poesía.

Quizá su obra más lograda en lírica sea *Diálogo de los seres profundos*, editada en 1956. De él se desprende una poética extraña en el resto de la región andina. Supone un punto de vista que en este autor se desvela con más “inocencia” en sus escritos. Su cultivo de la imagen negativa pertenece a la cosmovisión de un *yo poético* que, quizá lejano de gran parte de los planteamientos que hemos hecho hasta ahora, pertenece a la tensión entre una exteriorización material y un punto de vista interior y trascendente.

Por ejemplo, es uno de los pocos que permiten que colinde la imagen negativa y la imagen melancólica. Aunque estas dos no suelen compartir poemas, sí que se construyen bajo el mismo título en este *Diálogo de los seres profundos*. Su misma intención, la de demostrar que se está hablando con los “seres del más allá”, con algo que no podría verse de otra manera ya remite a la intención de comunicar bajo esta imagen negativa.

Tiene construcciones que se perfilan a través de temas de sabor decimonónico. El poema extenso de “La ciudad en llamas” entronca con la creación de una ciudad

ideal. Este motivo fue de gran importancia en el imaginario del siglo XIX³¹⁷. Pero en Miguel Ángel Zambrano se perfila una corriente común al siglo XX. Se ha cumplido el sueño de desintegrar el espacio que, durante más de un siglo comenzaba a configurarse como el “nuevo espacio lírico”. Este poema que se lee como un cuerpo transmutado por las mismas llamas constantes, por un dolor que permite recordar lo que está pasando y lo que pasará, hacen de la ciudad y el territorio del imaginario un mismo calco. El ruido interno pasa al externo en Miguel Ángel Zambrano. Como un hombre que pegase una patada a un reloj porque llega tarde a una cita importante siente que al proyectar la pasión interna sobre la externa³¹⁸ esta va desapareciendo.

Los fragorosos seguían dibujando
-bajo relieve- el horizonte en llamas.
Se ennegrecieron de súbito los ángeles de mármol
y, furiosos, a rudos aletazos, pusiéronse a luchar.

Se ennegreció también la antorcha
y luego, al fin, la Voz.³¹⁹

Esta «Voz», que va significativamente en mayúsculas es la única voz escondida de todo el poema, la que engloba y arropa todos los “Diálogos” con los muertos. Es la voz del hablante y del ausente. Su superpoblación simbólica sugiere la idea de un juicio final. Esta negatividad ocurre en varios poemas³²⁰. Lo oscuro parece que es la calma en

³¹⁷ Por ejemplo, revivir con fuerza mitos como el de la Atlántida, la isla de Tiriél, el continente de Lemuria o la ciudad rusa de Kitezh que inspiraría a Korsakov una ópera a partir de la leyenda popular, no son más que la renuencia de encontrar un espacio de carácter íntimo que alimente una “imaginación” necesaria para la supervivencia en el plano “material”. Por eso, por lo general, estas ciudades han sido lugares ideales, tenebrosos e ignotos, siempre cargados de grandes hallazgos, o bien materiales, espirituales o tecnológicos.

³¹⁸ Aunque sólo sea externamente simbólica en este poema y por lo tanto interior.

³¹⁹ Pág. 48, Zambrano, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Zambrano*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004.

³²⁰ El primer poema de Zambrano se titula “Llamado de la voz espectral” especialmente debido a esta “Voz” que nos inicia en el libro. El poema termina con la imagen negativa: «Y nuestros pasos quedarán flotando,/ resonantes,/ en lo alto del silencio poblado de preguntas.» Pág. 15, Zambrano, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Zambrano*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004. Estas pisadas constituyen el metrónomo de la voz negativa «Pero, ¿dónde me están hablando?/ ¿Es acaso la sombra de otra voz dentro de mí exhalada? Alguien está conmigo, en mí,/ doliendo, en lo profundo, resuenan sus pisadas» Pág. 19, Zambrano, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Zambrano*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004. O es ella misma el origen de la imagen negativa «Voz que habla adentro en buceo de enigmas,/ Voz sin palabras

un poema donde lo agobiante surge y resurge una y otra vez. Es esta intención de encontrar la imagen negativa, no como central, sino como un elemento perteneciente a una gama muy amplia de posibilidades. La imagen negativa para Zambrano es un núcleo más de una multitud de núcleos dispersos. Esta imagen negativa es la que llama en Zambrano esa «Voz», como la antorcha³²¹ que también se oblitera frente al mundo.

Los primeros versos de este poemario son los que nos indican que el autor ha podido construir la imagen negativa a partir de un marco general, no sólo del primer poema, sino en su forma de resonar en el resto de textos.

Ven,
vayamos por esta senda náufraga
sin fin y sin contornos.
Nadie dará con el rumbo de nuestros pasos ahogados.
Hostias de harina oscura
nos borrarán la lengua y sellarán los labios.
De rumorosos rizos el silencio
nos llenará el oído. En la noche profunda
oiremos las pisadas de los hombres
que caminan al otro lado del mundo;³²²

El catálogo de imágenes negativas se agolpa, casi a una por pareado. La noche, el silencio, la muerte... Escuchar «*al otro lado del mundo*», que no es más que escuchar

que no dice nada/ y todo lo ilumina y lo resuelve todo./ Grito desnudo,/ luz en el cerebelo de los locos.» Pág. 51, Zambrano, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Zambrano*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004. Este «Grito desnudo» se convertirá, en libros posteriores en un solo grito de los muertos a diferencia de la multiplicidad que caracteriza a los vivos: «Todos los gritos de los vivos./ Y el profundo grito de los muertos.» Pág. 140, Zambrano, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Zambrano*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004.

³²¹ El poema que tiene esta “Voz” como eje central es “La ciudad en llamas”, que explica, parecido a una revelación religiosa, cómo surge esta voz «De lo profundo se alzó una voz de conmovido timbre:/ me llamaba, llamaba...» Pág. 45, Zambrano, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Zambrano*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004. En la misma estrofa de la aparición de la voz al yo poético se le dota de un solo objeto «Lancé mi mano al aire y cogí una antorcha/ (Sí, una antorcha)/ A su fulgor parieron sus larvas las quimeras,/ ocultas en las cuevas infrahumanas...» (pág. 45, Zambrano, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Zambrano*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004), a partir de este momento el ritmo del poema gana en imaginario y en sucesión de sangre y símbolos funestos...

³²² Pág. 15, Zambrano, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Zambrano*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004.

a la muerte, a lo que no puede ser oído, es la profundidad de estos *Diálogos de los seres profundos* que permite, volviendo sobre el mismo tema, entender la muerte en su diversidad. Se abre un abanico, no exhaustivo, pero sí muy interesante por las relaciones que muestra, de la unión poética con el mundo que no puede aparecer. La imagen del hueco es para él una herramienta útil³²³. Los objetos y las personificaciones para Zambrano están huecos, vacíos, silenciosos por dentro.

pueblo por fuera y silencio adentro³²⁴

O en otro poema, lo vacío es un encuentro brutal con lo infinito.

La noche reventó mis ojos a pedradas
y sus cuencas vacías –bocas de lobos- aúllan.³²⁵

Es posible que este vacío enorme, este silencio sea como un cosmos que se crea a partir de una partícula aparentemente incapaz de entablar lazos con otras y así desaparecer³²⁶.

Y a qué clamar, si en la punta del grito desalado
surge el eco de nuestra misma voz.

³²³ «Mejor, inmensamente,/ arrancarse los ojos y los ayes,/ hacerlos de oro y perlas y guardarlos/ en herméticas valvas clausuradas.» Pág. 78, Zambrano, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Zambrano*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004. «La noche es una selva rumorosa y profunda./ Yo mismo soy un sordo rumor/ que en el centro del mundo, atónito se ovilla.» Pág. 25, Zambrano, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Zambrano*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004.

³²⁴ Pág. 56, Zambrano, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Zambrano*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004.

³²⁵ Pág. 49, Zambrano, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Zambrano*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004.

³²⁶ «Bajo el silencio negro, erizado de estrellas,/ altas estatuas de agua se enfilaron.» Pág. 17, Zambrano, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Zambrano*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004. No sólo se aparecen ejemplos de creación de una multitud con el silencio, sino también con la oscuridad «un puñado de sol te han echado a los ojos/ y en la más ciega noche estás ciego de claridad./ ¿No la ves? Son las sombras.» Págs. 19 y 20, Zambrano, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Zambrano*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004. «La noche reventó mis ojos a pedradas/ y sus cuencas vacías –bocas de lobos- aúllan. Gusaniños de fósforo resbalan por mis párpados.» Pág. 49, Zambrano, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Zambrano*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004.

Las otras nunca atraviesan el desierto cósmico.
El grito de las almas ahógase en la carne amurallada.
No hay más que un punto en el espacio: Yo.³²⁷

Otra vez frente al vacío, esta vez de un mundo completo, del territorio anímico, donde, como una galaxia de sólo una estrella, ese espacio interior del ego puede centralizar el resto. Aunque sólo un punto no hace espacio y este poeta parece ignorarlo en este verso, donde, otra vez, se muestra el crecimiento y recrudescimiento de la imagen negativa para circundar los espacios poéticos y, en especial, para intentar trasladar las expresiones de la intimidad a un punto más intenso.

3.2.5 Javier Heraud: omnipresente ojo interior.

«El mismo río que corre ahí es *idem numero* el mismo que corre
al mismo tiempo en China»

Pascal

«Yo soy un río»

Javier Heraud

La diferencia entre ser *un* río y ser *el* río es de un carácter tangible en la poética de Javier Heraud³²⁸. Él es “un río”, como un artículo indeterminado, pudiendo ser este o

³²⁷ Pág. 21, Zambrano, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Zambrano*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004.

³²⁸ La vida de Javier Heraud (1942-1963) parece un relámpago de piedra. Corta, luminosa y oscura. Casi sólo le dio tiempo para ser poeta y estudiante. Con el poema “El río” gana el premio al poeta joven del Perú de 1960 compartido con César Calvo. Casualmente, dos años mayor (con 19), Juan Ojeda se quedará finalista del mismo premio con un poema donde el agua es una pieza fundamental. Comprometido con el Movimiento Social Progresista desde 1961, viaja 15 días a Moscú ese mismo año en el que conocerá China, París (va a visitar la tumba de César Vallejo) y luego llegará a Madrid. Esta visita casi se puede guiar en paralelo con el diario que escribió de este viaje el poeta colombiano Jorge Gaitán-Durán. En 1963 regresa a Perú y se alista en las filas de Movimiento de Izquierda Revolucionaria y muere, al parecer, en las primeras maniobras que hizo como guerrillero en el río Madre de Dios. Aparte del poema

aquel, fluye, como dice Pascal, a través de todos. Su poética, que pronto cita a Machado³²⁹ (del que comparte un quehacer de las expresiones más íntimas) y a Westphalen³³⁰, con el que se embarca en el aprendizaje de la importancia del verso, de lo que ha de ser pulido y el valor brillante de la palabra. Javier Heraud es el ejemplo de un poeta que comienza a verter su voz desde distintos planos. Para ello, por ejemplo, firma como Javier Heraud para los más intimistas, recogidos en libros como *El río* (1960), *El viaje* (1961), *Estación reunida* (póstumo), *En espera del otoño* (también póstumo)... o como Rodrigo Machado (en honor a Antonio Machado), para sus poemas políticos en apoyo a la revolución Cubana³³¹. De este heterónimo surge un arte poética que definirá la imagen negativa como una de las intenciones más directas del autor. Sin haber cumplido los 21, escribe con una madurez que sobrecoge.

arte poética

En vedad, en verdad hablando,
la poesía es un trabajo difícil
que se pierde o se gana
al compás de los años otoñales.

(Cuando uno es joven
y las flores que caen no se recogen
uno escribe y escribe entre las noches,
y a veces se llenan cientos y cientos
de cuartillas inservibles.

“El río” había publicado en 1961 *El viaje*, y el resto de su obra quedó póstuma y superando, tímidamente, el centenar de páginas. Sin embargo no es la cantidad lo que ha hecho de este poeta un poeta digno, sino la calidad y la intuición de poesía que aún hoy puede explotarse y es necesario revalorizar.

³²⁹ La cita será epígrafe de su primer poema, en la que se lee «*La vida baja como un ancho río*» que es el segundo verso del tercer soneto del grupo CLXV, de *Nuevas canciones*, pág. 325, Machado, Antonio, *Poesías completas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993.

³³⁰ A Westphalen lo cita en su segundo poema-libro, “El viaje del descanso”: «He dejado descansar tristemente mi cabeza/ en esta sombra que cae del ruido de tus pasos/ vuelta a la otra margen/ grandiosa como la noche para negarte/ he dejado mis albas y los árboles arraigados en mi garganta/ he dejado hasta la estrella que corría entre mis huesos/ he abandona mi cuerpo/ como el naufragio abandona las barcas». Este poema es una muestra de la afinidad de la imagen negativa de Heraud y su reconocimiento del maestro peruano. Esa “sombra” aparece ya en el poema “El río” que dice, «en la oscura claridad/ de mis aguas fantasmales» pág. 26, Heraud, Javier, *Poesías completas*, Lima, Campodónico, 1975. La imagen negativa bien puede ser definida como «la otra margen grandiosa/ como la noche para negarte».

³³¹ En el poema “este camino” los primeros versos dicen, «Fidel señala el camino./ Es fácil pero difícil./ hay mucho por hacer,», pág. 235, Heraud, *Poesías completas*. Se entiende que está dedicado a Fidel Castro, líder de la revolución armada de Cuba que triunfó en 1959, tres años antes de ser escrito el poema.

Uno puede alardear y decir
“yo escribo y no corrijo,
los poemas salen de mi mano
como la primavera que derrumbaron
los viejos cipreses de mi calle”).
Pero conforme pasa el tiempo
y los años se filtran entre las sienes,
la poesía se va haciendo
trabajo de alfarero,
arcilla que se cuece entre las manos,
arcilla que moldean fuegos rápidos.

Y la poesía es
un relámpago maravilloso,
una lluvia de palabras silenciosas,
un bosque de latidos y esperanzas,
el canto de los pueblos oprimidos,
el nuevo canto de los pueblos liberados.

Y la poesía es entonces,
el amor, la muerte,
la redención del hombre.³³²

La vida se ha convertido en un añadido a la poética. Habla desde el interior incluso de las experiencias más mundanas. Pero no sólo la vida personal, egoísta, sino la otra que se ha integrado sobre un cantar, sobre un sujeto más que parece vibrar con lo que se imagina que es el gran exterior. La imagen negativa así se alimenta y queda enriquecida, sus palabras se convierten en «palabras silenciosas», con metáforas tan precisas como la de la escritura juvenil que se dice a sí misma «como la primavera que derrumbaron/ los viejos cipreses de mi calle». La propia definición de poesía, que articula dos opuestos, debido a que se sobreentiende, adquiere la capacidad del vacío y así de adquirir dos vaciedades: «Y la poesía es entonces,/ la vida, la muerte».

El encuentro brutal entre tradición y juventud que empuja no se hace visible como un encuentro frontal, sino como una consolidación de un pacto que se renueva en

³³² Pág. 242, Heraud, Javier, *Poesías completas*, Lima, Campodónico, 1975.

el mundo. En el poema lo tácito de la certeza poética irrumpe para abrir más espacios. Es como si se apoyase sobre una corriente invisible que permite que esos viejos cipreses, autores de la primavera, también caigan sobre la primavera (la poesía, la juventud) y la enmudezcan.

Esta paradoja se acerca a una visión conjunta de la multiplicidad que hemos observado en los poetas ecuatorianos y el sentimiento trágico que se ha trascendido desde Vallejo. Ese dolor *existencial* no parece presente en las transformaciones de Javier Heraud. Él se transforma por gozo y pareciera que los términos tradicionalmente dolorosos se convierten en dicha.

solo

En las montañas o el mar
sentirme solo, aire, viento,
árbol, cosecha estéril.
Sonrisa, rostro, cielo y
silencio, en el Sur, o en
el Este, o en el nacimiento
de un nuevo río.
Lluvia, viento, frío
y azota.
Costa, relámpago, esperanza,
en las montañas o en el
mar.
Solo, solo,
sólo tú sola risa,
sólo mi solo espíritu,
sólo
mi soledad
y
su
silencio.³³³

³³³ Pág. 31, Heraud, Javier, *Poesías completas*, Lima, Campodónico, 1975.

Como un espacio que se abre ante la inmensidad su poesía no es soledad, sino unidad, encuentro. En el poema hay un juego con la tercera persona que se desvela al final como una imagen negativa. Primero ese “Yo” poético del «sentirme solo», que al final aparece doble, porque se cierra, circularmente con «mi soledad/ y/ su/ silencio». Este golpe final, ese “su” que define a alguien invisible y presente en el resto del poema es la forma de adquirir la imagen negativa de una forma tangible. La soledad, repetida, para ser imaginada, pone a su lado el “silencio”. Así cumple la norma de identificación intensiva y de univocidad no concreta. Por decirlo de una manera más libre, Heraud “sienta en la silla” del yo poético al lector y luego le añade “el silencio”. Una compañía intangible, negativa, que dibuja todo el aura que lo rodea. La cualidad del silencio, que no sólo corresponde a la soledad, es el ente que el lector puede intuir como algo más vasto. Una soledad enana rodeada de un campo inabarcable

Esta es la soledad que nos lleva a su muerte. Él define a la muerte como un conocimiento de nada, como algo tangible y que llega para deshacerse. Como un compañero, como una soledad.

Yo no me río de la muerte.
Sin embargo, conozco su
blanca casa, conozco su
blanca vestimenta, conozco
su humedad y su silencio.
Claro está, la muerte no
me ha visitado todavía,
y uds. Preguntarán: ¿qué
conoces? No conozco nada.
Es cierto también eso.
Empero, sé que al llegar
ella yo estaré esperando,
yo estaré esperando de pie
o tal vez desayunando.
La miraré blandamente

(no se vaya a asustar)
 y como jamás he reído
 de su túnica, la acompañaré,
 solitario y solitario.³³⁴

La ironía es muy fuerte en este poema. Las afirmaciones y luego la siguiente negación del discurso crean de fondo una sensación irónica que se comparte con la ignorancia general del estado de uno. La imagen negativa se configura aquí a través de un poeta sensible y experimentado en el trato con lo inefable. Que intente que la muerte “no se asuste”, es una exageración, casi un acto de orgullo adolescente³³⁵, es parte de la ironía central del poema. La inversión de los poderes de un hombre con la muerte. El poeta se muestra débil, pero muestra a una muerte más débil que él. El tono humilde permite que la ironía cale dentro de los sentimientos del poema, aunque no hondamente. La ironía eleva el tono, lo hace vencedor, aunque no fulgurante. Para permitir que esta ironía se articule con la imagen negativa Heraud usa la paradoja que muestra al “conocer” («conozco su/ blanca casa») y “no conocer” a la muerte («¿qué/ conoces? No conozco nada»³³⁶). Esta ignorancia es la imagen negativa del conocimiento. Es el lado ilimitado de la certeza y la sabiduría, que siempre son limitadas y cortan el poema hacia una oscuridad similar a la de la muerte. Esta paradoja deja abierto un espacio que termina por permitir que el poeta, al caminar con la muerte, lo haga en soledad: «la acompañaré,/ solitario y solitario». Esta imagen es paralela a la que hemos visto antes donde a la soledad se le acercaba su silencio. La imagen negativa en Heraud es, como vemos, doble. Es el espacio que existe entre dos imágenes ilimitadas: «solitario y solitario». El poema acaba aquí porque transmitir la sensación de soledad en la soledad es la intención principal, atenuada por la ironía, permitida entonces para “caminarse como un espacio íntimo” que despierta empatía.

Aunque es parca, la obra de Javier Heraud también presenta un contacto con lo sagrado. Si dejamos a un lado la visión de estos ríos, de la muerte y de la soledad, que

³³⁴ Pág. 84, Heraud, Javier, *Poesías completas*, Lima, Campodónico, 1975.

³³⁵ Este orgullo es paródico ya que el poeta entiende perfectamente los motivos de los hombres para “reírse de la muerte”. La razón que les lleva a esta risa les impide caminar junto a ella y por ello Javier Heraud puede decir «como jamás he reído/ de su túnica, la acompañaré».

³³⁶ Es remarcable la similitud de esta ignorancia con la de Vallejo. Ambas, ante la muerte, articulan una imagen negativa abriendo la posibilidad ilimitada de desconocimiento por parte del hombre. Esta ignorancia es la imagen negativa de la mentalidad autosuficiente.

también tienen algo de numinoso, lo más interesante al respecto es el poema “Cuento del hombre y del invierno”, que tiene siete partes y termina en esta:

Y el nuevo hombre,
de la voz eterna,
todas las tardes,
todas las noches,
se hundía en la tierra
y bebía sus raíces sagradas.³³⁷

Aquí termino de conectar las imágenes de la noche, la soledad, la naturaleza y la muerte. Todas hechas de una misma pieza que atraen a sus elementos distantes. Como elementos de un mismo ensamblado, cuando consigue el hombre sobrevivir, por fin parece poder fundirse con la tierra (y así con la noche, la oscuridad) y alimentarse de lo inmóvil³³⁸, que permite el resto del movimiento con el que se inicia el poema³³⁹. Así la antítesis «nuevo hombre/ de la voz eterna» se vuelve a conjugar como se conjugó el camino de la muerte acompañada y su soledad, como el amor y la muerte que suponen la poesía. Esta imagen negativa que lo absorbe todo es la que está detrás de la interpretación de Javier Heraud de la muerte, la poesía y la soledad. Él se sabía un hombre nuevo y deseaba esa voz eterna. Es una apuesta muy intensa, digna de los grandes poetas.

Su poética, tan particular y fugaz en su tiempo, casi no ha tenido una interpretación duradera en otros poetas de la época, aunque por lo general ha sido parcialmente valorada por críticos. Lo que está claro es que ha permanecido oculta a un público lector más amplio, quizá por sus actividades políticas, quizá por las actividades políticas de los cenáculos poéticos.

³³⁷ Pág. 188, Heraud, Javier, *Poesías completas*, Lima, Campodónico, 1975.

³³⁸ Las raíces, que para ser más inmóvil son sagradas, demostrando su carácter “superior” y convirtiendo así la noche en “noche superior”.

³³⁹ «En la primera calle del/ pueblo, por la izquierda,/ se encuentran los árboles/ y los ríos,/ los niños y los/ pájaros./ Juegan lentamente todos los días.» Pág. 184, Heraud, Javier, *Poesías completas*, Lima, Campodónico, 1975.

3.2.6 Jorge Carrera Andrade: el vacío común a todas las cosas

«Cuando desciendo al fondo de mí mismo
los objetos me asedian.»
Jorge Carrera Andrade.

Gran parte de su obra se puede interpretar desde el avance del que habla y siente en el exterior, dejando el interior vacío. Jorge Carrera Andrade es todo un poeta de la intemperie. La cosmovisión del yo poético queda en una intención de espiritualidad subordinada a la capacidad de empatía. No hay muerte en el sentido individual. Existe una muerte como una respuesta a un conjunto de cuerpos, a un conjunto de normas. Porque hay unos progenitores, podría responder llanamente el poeta. Así no nos extraña que haya demostrado una tendencia “espiritual” cerca de lo que él llama principios pitagóricos que parten del materialismo³⁴⁰. Carrera Andrade describe una iluminación clara y precisa y de adscripción a visiones místicas que transcurren por intensidad e identificación de manera pareja, como en el poema “El país del exilio no tiene árboles” donde expresa la conjunción del vacío con el símbolo judío de la zarza ardiente, fin que no se acaba: «Sólo la extensión vacía donde crece/ la zarza ardiente de los sacrificios»³⁴¹. El paisaje que describe en *Misterios naturales* y *Vocación terrena* (ambos de 1972), son páramos yertos, casi lugares donde la mirada se quema como si fuese una de las descripciones teológicas del Maestro Eckhart.

Quien todavía anda en el subir y en el crecer en la gracia y en la luz, ése aún no ha llegado a dios. Dios no es una luz creciente, aunque hay que haber llegado a él mediante el crecer. En el

³⁴⁰ «Yo debía al Ecuador un sentido animista que se acerca a la concepción pitagórica de que “todo es sensible”. El mundo no puede ir más lejos», pág. 28 de “Discurso de agradecimiento”, Carrera Andrade, Jorge, *Homenaje nacional al poeta*, Quito, Casa de la cultura ecuatoriana, 1976. Esto ocurre con casos más sencillos de dilucidar como Eduardo Mitre que dice «no hay más ascensión que hacia la tierra», pág. 16, Mitre, Eduardo, *Morada*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1975.

³⁴¹ Pág. 584, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

crecer no se ve nada de dios.[...] Mientras estamos de camino
no llegamos.³⁴²

También tiene rasgos taoístas³⁴³ que dejan transitar a la muerte.

Mutación, mutación, yo te venero.
Que la ostra respire.
Que corra la tortuga.
Que despierten las piedras.
El mundo entero cambie.

Árboles encarnados con sus venas azules
muestren su anatomía.
El mar se pueble de algas de colores.
El espacio descubra su secreto.
Que se funden colonias en la luna.
Todos los hombre [sic] vuelen.
Mutación, mutación, danos un día
que esté fuera del tiempo y del espacio.³⁴⁴

En estos años escribe unos poemas de vejez que no se oponen a la muerte. Mirar atrás es mirarla («*Me persiguen sin tregua tus silbidos/ y borras mis pisadas de extranjero.*»³⁴⁵) y reflexionar sobre ella, admitiendo la independencia del yo («*El tiempo no transcurre, nosotros transcurrimos/ al igual que las cosas/porque la vida es sólo/ una mortal dolencia.*»³⁴⁶), incluso en la aceptación de la lucha inútil por los límites. Esa es una de las partes principales de la simplificación de “las tareas” de la autoconciencia por la que se bogan en la disciplina taoísta:

³⁴² Pág. 88, “El fruto de la nada”, Eckhart, Maestro, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 1998.

³⁴³ El taoísmo es un sistema de vida que se fundamenta en el cambio. Asimilable a la conclusión occidental de Heráclito, la construcción taoísta sólo cree en el cambio permanente y su modo de alcanzar los estadios de espiritualidad pertenece a un espacio completamente material que se trasciende a través del “dejarse hacer”, acompañado, siempre, de la espontaneidad. Al respecto es interesante consultarla obra de Izutsu, Toshihiko, *Sufismo y taoísmo*, Vol. II, Madrid, Siruela, 2004.

³⁴⁴ “Libro del destierro”, XIX, pág. 563, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

³⁴⁵ “Libro del destierro”, V, pág. 563, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

³⁴⁶ “Libro del destierro”, XII, pág. 567, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

Al principio cuando murió [habla de su esposa], naturalmente hubo de afectarme un instante, pero, considerando luego el origen de ella, no solo descubrí que fue cosa sin vida sino también sin soplo. Algo huidizo e inasequible se transforma en soplo, el soplo en figura, la figura en vida, y ahora he aquí que la vida se transforma en muerte. [...] En este momento, en que ella reposa tranquila, dormida en la gran casa, me pareció que el continuar yo gimiendo y sollozando era no comprender el curso del Destino. Es por eso que me abstengo de llorar.³⁴⁷

Así Carrera Andrade grita con gusto «*Mutación, mutación, yo te venero*»³⁴⁸ y se puede deshacer en una lírica surrealista o modernista que interfiere entre lo humano y su correligionaria visión del mundo, que roza las instancias panteístas. Los últimos versos del poema: «*Mutación, mutación, danos un día/ que esté fuera del tiempo y del espacio*»³⁴⁹, es un rezo que se ha personificado en estos últimos años de escritura tanto como su sentido de la búsqueda: «*Geografía/ otórgame la dádiva suprema/ guíame al Continente aún no descubierto/ donde el amor florece/ como planta sin nombre*»³⁵⁰. Carrera Andrade buscó lo mismo que los místicos y lo hizo como Diógenes el cínico, entre los que parecen hombres. Esta búsqueda es la de la imagen negativa que se materializa «*como planta sin nombre*». En él los lugares propicios se traspasan y llegan al mundonatural. Es un imaginario excepcional el suyo.

Repite temas de otras culturas como la cita del «*soliloquio de los pájaros*»³⁵¹ del místico Farid Uddín Attar³⁵² que le responde en imposibilidad de llevarse la esencia al ruido cotidiano. También rehace mitos multiplicando su capacidad de evocación frente al infinito: el de Ixión³⁵³ en poemas como

³⁴⁷ Pág. 175, *ibidem* Chuang-Tzu repite esta idea desde múltiples formas: «el camino en el que cada uno ocupa su lugar es la justicia. La fidelidad consiste en comprender los deberes de todos y amar así a los hombres» pág. 155, Chuang-Tzu, *Obra completa*, Palma de Mallorca (España), Cort, 2005.

³⁴⁸ “Libro del destierro”, XIX. Pág. 571, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

³⁴⁹ Pág. 571, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

³⁵⁰ Pág. 564, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

³⁵¹ Pág. 577, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

³⁵² Este persa del siglo XIII habla del viaje de una serie de pájaros hacia el Simurg, con el título (según el traductor Ahmed Teherí impreciso y prefiere el que utiliza Carrera Andrade) *El coloquio de los pájaros*. Uddin Attar, Farid, *El coloquio de los pájaros*, Madrid, Sufi, 2003.

³⁵³ Ixión es un personaje de la mitología griega. Rey de los Lapitas que fue, por compasión, invitado a la mesa de Zeus. Una vez llegado se enamoró de Hera y al intentar seducir y caer en la trampa que Zeus

El puente

Cada día, cada hora, cada instante
pasamos por un puente suspendido;
tan sólo basta un paso mal medido
para acabar con nuestro sueño andante.

Caer en el vacío, hacia adelante
en repaso de todo lo vivido
y aspirar la corola del olvido
es el resumen del postrer instante.

El tiempo roe el puente
invisible, forjado por la mente
y en el destino de cada hombre inscrito.

¡Oh caída sin fondo, al infinito
imagen de la nada
donde la eternidad está encerrada!³⁵⁴

Donde caer al vacío esta vez es el castigo a la posibilidad de que se rompa el puente. Aquí demuestra que no hay una capacidad humana para sobrevivir, sino una indefensión aprendida que nos deja a merced de los elementos. Huimos constantemente del tiempo, que como el puente de su poema, es fuerte y frágil a la vez. Nuestro soporte y nuestro tormento. A veces hay momentos de irradiación de un infinito que se registra con la misma “veracidad” que cuando esta irradiación es negativa. En él se dan casos tan desiguales como «*Sólo la nube intenta convencerme/ de que nada ha cambiado./ Pero el mundo envejece*»³⁵⁵ enfrentados a «*la vida que es un fulgor/ de lo eterno y a la vez/ el rocío de una flor*»³⁵⁶. Enfrenta así juventud y vejez en cosmovisiones que comparten libro. Si no cae en una contradicción es por la certeza poética que permite que ambas se realicen.

puso sobre él, fue arrojado al tártaro, donde las Euménides lo ataron con serpientes a una rueda que daba vueltas sin cesar y se precipitaba en al vacío.

³⁵⁴ Pág. 576, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

³⁵⁵ Pág. 561, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

³⁵⁶ Pág. 595, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

El poeta comparte las intenciones de la revolución francesa³⁵⁷ cuando escribe que admite «*un cielo terrenal para uso propio/ y de todos los hombres mis hermanos*»³⁵⁸ sin importarle las retaguardias de la ingenuidad.

Pero no sólo se nutre de rasgos orientales su investigación religiosa. Para mirar la historia utiliza los quipus, inventarios míticos para los recuerdos. Recuerdos que a su vez tienen su carga de concreción y de inevitable expansión filosófica, como se demuestra en el “quipo” III: «*Somos nadie/ hasta que nos da a luz/ la muerte-madre*»³⁵⁹ que, a su vez, enraíza con la filosofía de Heráclito o con la realización necesaria de sacralización de la vida en todos los pasos de *El libro tibetano de los muertos*³⁶⁰ o la visión de la salvación del dolor en el “quipo” XVIII: «*Aprendí a recorrer/ en el desierto/ la senda de la miel*»³⁶¹. Que titule sus poemas “quipos” no es una marca excéntrica, sino un compromiso anímico. Aprovecha el materialismo de la modernidad para poblar sus poemas de seres vivos y, sin embargo, la inmovilidad de la esencia siempre se siente presente.

Estas expresiones de los años setenta son parte de un largo proceso de aprendizaje y encuentro con la imagen negativa durante los años anteriores a esta cristalización concreta. La sensación de este avance taoísta ya surge con el poemario publicado en 1959, *Hombre planetario*.

II

Camino, mas no avanzo.

Mis pasos me conducen a la nada

por una calle, tumba de hojas secas

o sucesión de puertas condenadas. [...]

¿O aquel hombre que pasa

y que entra siempre por la misma puerta?

³⁵⁷ Liberté, égalité, fraternité ou la mort! (libertad, igualdad y fraternidad o la muerte)

³⁵⁸ Pág. 563, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

³⁵⁹ Pág. 600, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

³⁶⁰ *El libro tibetano de los muertos*, México D.F., Lectorum, 2003. Es una “guía” para la muerte. Relata qué pruebas pasa el alma una vez ha muerto el cuerpo. Según la tradición este libro fue escrito por el fundador del lamaísmo, Padma Sambhava, en el siglo VIII.

³⁶¹ Pág. 605, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

Me reconozco en todos, pero nunca
me encuentro en donde estoy. No voy conmigo
sino muy pocas veces, a escondidas.³⁶²

Este poema del doble que recuerda al punto de vista de Juan Ramón Jiménez de su libro *Eternidades* (1916): «Yo no soy yo/ Soy este/ que va a mi lado sin yo verlo;/ que, a veces, voy a ver,/ y que, a veces, olvido.»³⁶³. Durante el libro del *Hombre planetario*, Jorge Carrera Andrade disuelve el discurso del yo poético, sin embargo este no sufre las alturas y desazón al que se somete a este mismo yo³⁶⁴ en *Altazor*. En Carrera Andrade existe una fe en el discurso, en que las palabras puedan volver a significar la realidad material o, si no es así en todos los poemarios, también se entienden como un segmento de creación, una herramienta (la palabra) tan material como un árbol o una mesa. Con la visión positivista (y por lo tanto dualista) del vanguardismo se había operado una disociación entre palabra y significante. Se sospechó concretamente de la palabra, luego del significado. Carrera Andrade es uno de los autores más importantes (en cuanto a calidad estética) que recuperaran esta concepción de la palabra unitaria como objeto dependiente de la realidad y modificadora de ella. Además su recuperación, aunque enriquecida por un materialismo, está dotada de un profundo sentido de la inmutabilidad. Así, el libro también se desperdiga linealmente como *Altazor*, pero sin dualizar el lenguaje. Este mantiene “la concreción”. La sensibilidad ha cambiado y del paso del *Hombre planetario* se abre, no una idea de fundación (que es lo que alcanza a Huidobro), sino una idea de futuro, de mantener las puertas abiertas a la realidad que el lenguaje poético comparte.

XIX

Vendrá un día más puro que los otros:
estallará la paz sobre la tierra
como un sol de cristal. [...]

³⁶² Pág. 466, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

³⁶³ Pág. 418, Jiménez, Juan Ramón, *Obra poética*, Tomo 2, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

³⁶⁴ O por lo menos su homólogo. Casi se puede suponer, si lo miramos desde esta perspectiva que todos los yo poéticos no son más que uno solo, que es el que corresponden al lector en ese momento. Es, al fin y al cabo, un personaje literario más.

Los ancianos tan sólo, en el domingo
de su vida apacible
esperarán la muerte,
la muerte natural, fin de jornada,
paisaje más hermoso que de poniente.³⁶⁵

El futuro, donde la muerte es una condición natural pasa a ser de una belleza sutil. Se ha desquiciado, la muerte ya no gira sobre la pertenencia del cuerpo, que es la “cárcel” de los materiales vanguardistas. Hay una confianza, aunque en este discurso se pueda entender desde un plano mesiánico marxista, anarquista o católico, sin distinción. La palabra muestra la fe o la salvación sin color ni adjetivo. Este es uno de los grandes logros de Jorge Carrera Andrade que forja y trabaja en los años previos a la cristalización de los años setenta y pertenece, en parte, a ella. Sin duda, con su esfuerzo, consigue colocar al poeta como un explorador. Su confianza en las palabras y en ese discurso del encuentro entre pensamiento y realidad le permite poder sustentar, enorgullecido que a él le pertenecen los espacios de la imagen negativa.

Soy el descubridor de la región postrera,
conquistador del reino efímero sin nombre
en las fronteras últimas
del viento y de la noche.³⁶⁶

La noche y la muerte son los espacios de encuentro, no de fin, sino de creación. En «las fronteras últimas» encuentra su voz, su espacio y muestra que la imagen negativa puede extenderse más allá de los espacios perceptivos.

³⁶⁵ Pág. 477, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

³⁶⁶ Pág. 510, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000. Publicado en 1966, *El alba llama a la puerta*.

3.2.7 Jorge Eielson: la derivación de la imagen negativa. Lo inimaginable se llevó lo inefable.

Si Jorge Carrera Andrade mezcla temáticas orientales, filosóficas y americanas tradicionales, recuperando la imagen negativa de la veladura melancólica de la vanguardia, Eielson³⁶⁷ representa el arquetipo de poeta que pretende “llenar” la imagen melancólica de vacío. Esto pertenece a una corriente materialista que hemos visto desgajarse en Vicente Huidobro y que es aplicable a la vanguardia, la neovanguardia, las esporádicas “generación de jóvenes poetas transgresores” y todo sus epígonos.

Este materialismo en relación a la imagen negativa suele entablar un trato de “utilidad”. Se pretende que el modelo poético se convierta en algo “útil”, que encaje en el mundo material. Si esto ocurre la imagen negativa empieza a perder las propiedades de reflejo de una inmensidad porque sólo consigue reflejar los materiales que se le acercan. Jorge Eielson es un gran investigador de la imagen melancólica derivada de la negativa. Buscaba utilizar un vacío parcial para conseguir crear elementos poéticos. Por ejemplo y para empezar con la idea más burda de vacío, cuando construye un calígrama, en 1953, lo titula “Poesía en forma de pájaro”³⁶⁸. Ha de utilizar el vacío que tanto respetaba su compatriota Westphalen para reconstruir un límite entre la palabra y la materia, una identificación y una distancia mental al mismo tiempo.

³⁶⁷ Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) es el paradigma de poeta y artista. Nace en Lima y pronto se vincula a un arte cosmopolita. como Vallejo y Moro, Eielson visita París y entonces puede decirse que es adoptado por la ciudad, aunque en realidad a Eielson quien lo adopta es el continente. La mayor parte de su vida se desarrolló a este lado del Atlántico. Se afincó en Milán y vivió allí durante más de cincuenta años. Su interés por la mística se puede ver en un poema de 1943 “cuatro parábolas del amor divino”, así como en otros que hacen referencias a san Juan de la Cruz y distintos místicos castellanos (por ejemplo “Noche oscura del cuerpo”, en relación con la “Noche oscura del alma”). Esa diferencia entre el “alma” y el “cuerpo” será la que determine su orientación básica de expresión a través de la imagen negativa de los místicos y constructor de una imagen melancólica por parte de Eielson. Esta visión de un espacio histórico que vuelve y nos construye, pero que nos deja inacabados puede ser una forma muy interesante de disfrutar su obra pictórica, que se basó, en muchos casos, en las formas precolombinas. Objetos de entonces (como los quipus) que ahora pasan a un contexto de “arte superior”. Para eso ha de eliminarse por completo el contexto anterior y sólo permitir imaginarlo. Esa búsqueda de una forma más depurada es la búsqueda de Eielson que se puede trasladar tanto al espacio artístico como al poético.

³⁶⁸ Pág. 148, Eielson, Jorge, *Arte poética*, Lima, Universidad Católica, 2004.

azul
 brillante
 el Ojo el
 pico anaranjado
 el cuello
 el cuello
 el cuello
 el cuello
 el cuello
 el cuello
 el cuello herido
 pájaro de papel y tinta que no vuela
 que no se mueve que no canta que no respira
 animal hecho de versos amarillos
 de silencioso plumaje impreso
 tal vez un soplo desbarate
 la misteriosa palabra que sujeta
 sus dos patas
 patas
 patas
 patas
 patas
 patas
 patas
 patas
 patas a mi mesa

El encuentro de Eielson con el caligrama lo convierte, en este reducto del vacío, como una forma que nos debe recordar a un pájaro, pero un pájaro de papel que está sobre un soporte. Esto se entiende así porque juega con que la ‘o’ mayúscula forma el ojo y cuando se lee “el cuello” en el caligrama corresponde a la zona que debería ser el cuello del pájaro, así también “pinta” las patas con la palabra «patas» y el último verso que habla de «*patas a mi mesa*» hace suponer que ambas están unidas. Aunque

podríamos pensar que el resto del blanco del papel es la mesa del escritor, no creemos que sea así, sino que el poema simula un esbozo, no una obra completa. Eielson construye haciendo del vacío un espacio que se “llena” con la hoja en blanco del papel. Las palabras son el icono, un tercer espacio de comunicación entre el silencio del blanco y la forma del dibujo³⁶⁹. La intimidad que resolvía el espacio que dejaba el vacío respiratorio en Westphalen aquí se ha convertido en una oportunidad plástica y ha convertido a la palabra, también, en una señal, en un icono que se dice a sí misma, tanto por formar parte del dibujo como por su condición de signo.

Con este “espíritu” irónico cobra sentido el humor de Eielson hacia las utopías y las eternidades.

1

existirá una máquina purísima
copia perfecta de sí misma
y tendrá mil ojos verdes
y mil labios escarlata
no servirá para nada
pero tendrá tu nombre
oh eternidad³⁷⁰

La minúscula con la que empieza el poema corresponde a la idea de que antes de ella no existe una pausa, no hay un silencio, de tal manera que convierte lo dicho, también, en un conjunto del discurso mental que el lector encuentra cuando “inserta” el poema. De ahí el título del libro, que lo es también de su primer poema, *Mutatis mutandis* (1967). Esa minúscula inicial avisa de que se va a producir un encuentro. Evidentemente es un encuentro frustrado, es un aviso de lo que supone que es la belleza, su intuición de belleza como “gran máquina inútil” y que tendrá el cartel de “eternidad”. Como vemos, esto que se crea es una imagen inimaginable, aunque intenta acercarnos

³⁶⁹ Para el desarrollo de esta idea ver las págs.. 59 y ss, Chirinos, Eduardo, *La morada del silencio*, México D.F., F.C.E., 1998.

³⁷⁰ Pág. 203, Eielson, Jorge, *Arte poética*, Lima, Universidad Católica, 2004.

grotescamente al canon de belleza femenina occidental («*y tendrá mil ojos verdes/ y mil labios escarlata*») y a su producción masiva. La búsqueda no cesa ante el vacío o el silencio. Continúa con ella porque niega el sentido del vacío para poder “hacer” otro poema. Esta es la raíz de la imagen melancólica que viene de la fragmentación de *Altazor* de Huidobro. Esta imagen previene el encuentro y nada nos dice si ha existido un encuentro con una experiencia cumbre, aunque se continúa en su búsqueda.

En su famoso poema “Elegía blasfema para los que viven en el barrio de San Pedro y no tienen qué comer” (1952) se lee, con la terminología que dividía a la lírica como un elemento de la opulencia y por lo tanto diametralmente opuesto a las exigencias de equilibrio mundial de ricos y pobres, de un sentido de la poética que enfrenta la imagen melancólica a la búsqueda de sus extremos: el de continuar la inutilidad.

señores míos
 por favor
 traten de comprender
 detrás de esa pared tan blanca
 no hay nada
 pero nada
 lo cual no quiere decir
 que no haya cielo
 o no haya infierno
 sería como confundir el sol
 con un silbido
 o con el propio cigarrillo
 [...]
 pero que detrás de esa pared tan blanca
 circule un animal tan fabuloso
 arrastrando según dicen
 siempre radiante
 siempre enjoyado
 un manto de cristal siempre encendido
 y que su vivir sea tan brillante
 que ni la vejez
 ni la soledad

ni la muerte
amenacen su plumaje
no lo creo
ni puedo concebir tampoco
que además sea invisible.³⁷¹

Esta reflexión poética es uno de los encuentros con la reflexión de la intuición poética, así como de la posible correspondencia analógica a distintos niveles con otros aspectos de la vida, como la creencia religiosa, por ejemplo. Esta imagen, que es siempre inimaginable, no es inefable, que es la condición de la experiencia cumbre. No se puede pasar por alto este aspecto inimaginable, y es, en muchos casos, una imagen central³⁷², aunque intentada encarnizar y debido a la frustración que Eielson ha parecido sentir a la hora de fijarla, su continuada devaluación. Esta imagen melancólica se extenderá, como un reflejo, simultáneamente en los movimientos “neovanguardistas” de los años setenta, donde recursos como hacer del espacio tipográfico un “vacío” serán expresiones derivadas de la frustración inicial de traer la imagen negativa al frente, justo delante de los ojos y cristalizarla en su “distancia”, de la sacralidad que parece estar rodeada. Así queda el insulto o la “blasfemia” como entiende Eielson gran parte de su producción poética no sin cierta ironía que ha dado el tiempo. Estos son síntomas de una producción que se centra en la imagen negativa, y que al usarla se convierte en una imagen melancólica.

³⁷¹ Págs. 151 y 152, Eielson, Jorge, *Arte poética*, Lima, Universidad Católica, 2004.

³⁷² «apareces/ y desapareces/ eres/ y no eres/ y eres nuevamente/ eres todavía/ blanco y negro que no ces/ y sólo existes/ porque te amo» Pág. 191, Eielson, Jorge, *Arte poética*, Lima, Universidad Católica, 2004. En el significativo poema de título “Cuerpo melancólico”, se lee esta materialización continua de la imagen negativa «Si el corazón se nubla el corazón/ La amapola de carne que adormece/ Nuestra vida el brillo del dolor arroja/ El cerebro en la sombra y riñones/ Hígado intestinos y hasta los mismos labios/ La nariz y las orejas se oscurecen/ Los pies se vuelven esclavos/ De las manos y los ojos se humedecen/ El cuerpo entero padece/ De una antigua enfermedad violeta/ Cuyo nombre es melancolía y cuyo emblema/ Es una silla vacía.» Pág. 210, Eielson, Jorge, *Arte poética*, Lima, Universidad Católica, 2004. Este poema está en el marco de la poesía titulada “Noche oscura del cuerpo”.

3.2.8 Sebastián Salazar Bondy: lo negativo de baja intensidad.

La melancolía bajo la confianza

Lo conocido de Sebastián Salazar Bondy³⁷³, quizá, esté más estrechamente ligado a su producción teatral en Perú y su difusión cultural: reseñas, revistas y un afán constante por multiplicación de las acciones artísticas, sean de la índole que sean. Sin embargo en su poesía no perdió altura, aunque quizá no dedicase la misma intensidad que a otros ámbitos como el teatro. El discurso poético de Sebastián Salazar Bondy forma parte de uno de los discursos menos herméticos de los poetas que estudiamos en este subapartado.

Esta claridad, tanto en lo simbólico como en lo narrativo, lo caracteriza. Sin renunciar a una expresión firme y diáfana su poética adquiere un vuelo firme y profundo. Los versos finales de su poema “El poeta conoce la poesía”, de *Confidencia en alta voz* (1961) son un ejemplo de ello:

Porque, para ser justos, es necesario que envolvamos nuestra
ropa,
demos fuego a nuestras bibliotecas,
arrojemos al mar las máquinas felices que resuenan todo el día,
y vayamos al corazón de esa tumba
para sacar de ahí un polvo de siglos que está olvidado todavía.

³⁷³ Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) es una pieza fundamental para la renovación y apertura de ideas estilísticas en el Perú de su tiempo. Aunque empiece a enumerar sus profesiones (poeta, crítico, narrador, periodista, dramaturgo...) seguro que me quedo corto. Versátil, siempre atento de las necesidades profundas de su tiempo, así como comprometido con ellas, es el que realiza la atracción humana del pensamiento más frío del marxismo. Esto se refleja, por ejemplo, siendo uno de los primeros autores teatrales del Perú que muestran claras influencias de Brecht. También es un promotor eficaz de una de las mejores generaciones literarias del Perú del siglo XX. Lo que se ha llamado la generación del 50, que tiene nombres como Oswaldo Reynoso, Mario Vargas Llosa, y Julio Ramón Ribeyro. Miembro fundador del Movimiento Social Progresista (1956), en el que cinco años más tarde militaría el poeta Javier Heraud, promulga a través de un teatro muy logrado (quizá uno de los mejores dramaturgos de su época en el Perú) el ideario de esta política. Se asemeja así al teatro cubano que le fue contemporáneo y que estaba ilusionado con la expresión de los ideales de la revolución castrista, como de una revolución socialista previamente imaginada. Quien lo recuerda con cariño destaca su generosidad. Fue colaborador, mientras residía en Argentina de la revista *Sur*, y consiguió una beca para aprender dramaturgia en el Conservatorio de Arte Dramático de París. Sin embargo evitó el camino de César Moro y Vallejo regresando a Perú sin traerse París, sino trayendo al mismo Perú encima. De este amor nace *Lima la horrible*, libro de ensayos que define como ninguno su relación con la ciudad. Su producción, extensa e intensa, abarca distintos registros del que la poesía sólo es uno más.

No sé si esto será bueno, pero permítanme que diga
que de otro modo la poesía está resultando un poco tonta.³⁷⁴

Estos versos podrían servir a la explicación prosaica de un contemporáneo suyo que le sobrevivirá apenas unos ocho años y que forma parte de la cristalización de la imagen negativa que veremos después: Juan Ojeda. También peruano, también muerto en una edad temprana³⁷⁵, sus investigaciones van en torno a la profundidad de las ciencias tradicionales. Pero Bondy, desde sus primeros libros, encuentra que la muerte y el polvo (símbolo de lo tradicional que ha perdido el espíritu) tienen una comunión extraña.

La muerte viene en el polvo, en la grasa del buzo,
con su ruidoso holgorio de lentes y peroles,
y habla como si nada fuera desconocido,³⁷⁶

Aunque la ironía está presente en la aparición de la muerte «en el polvo»³⁷⁷, la imagen negativa aparece poco después en términos metafísicos «habla como si nada fuera desconocido», que entra dentro del sentido irónico general de los versos, otorgándoles un giro menos serio, pero todavía profundo. En el momento de creación poética, por lo general, para él se describe como un “claro en el bosque”, como un momento donde el vacío aparece y se convierte en cuerpo hablado, procesión de imágenes:

Ahora que mi silencio se hace claro
y vienen los coches de los recientes muertos de la aurora³⁷⁸

O del poema “Tres vales criollos”.

³⁷⁴ Págs. 156 y 157, Salazar Bondy, Sebastián, *Obras de Sebastián Salazar Bondy. Poemas*, Lima, Moncloa, 1967.

³⁷⁵ Más temprana incluso que Salazar Bondy (1924 – 1965). Juan Ojeda muere con 33 (1941-1974).

³⁷⁶ Pág. 44, “VIII”, *Cuaderno de la persona Oscura* (1946), en Salazar Bondy, Sebastián, *Obras de Sebastián Salazar Bondy. Poemas*, Lima, Moncloa, 1967.

³⁷⁷ «La muerte viene en el polvo» evoca a la sentencia de “del polvo venimos y al polvo vamos”, siendo nosotros la muerte y este comienzo de verso un pastiche que incluso se puede relacionar con un anuncio comercial.

³⁷⁸ Pág. 45, Salazar Bondy, Sebastián, *Obras de Sebastián Salazar Bondy. Poemas*, Lima, Moncloa, 1967.

Sólo quiero decir
 que a veces el hombre confía demasiado
 en el silencio, en esa oscura cueva de lobos,
 y entra mortalmente en sus culpas,
 las toca suave, con algo de rubor,
 pero paciente, pulcro, sin temores.

 Es cuando los cimientos crujen,
 todo aquel edificio de memoria padece y se sacude,
 y no hay en él nada que permanezca
 ajeno al estremecimiento de la muerte.³⁷⁹

Y de un poema que se titula “¿Religión?”, casi veinte años posterior, se puede leer la réplica a ese mismo silencio, cómo se ha tomado otra forma y se empieza a llenar.

Cuando quedo con la mirada fija en el vacío,
 lleno el vacío con una esperanza,
 y esa esperanza no tiene nombre porque es anterior a los
 nombres.³⁸⁰

La relación con las palabras, entonces, está sutilmente restringida a un espacio donde se pueda hablar de ellas. En ese sentido Salazar Bondy no es un poeta de la imagen negativa, ya que se limita a las palabras, a su campo de acción, por lo menos en poesía. Sin embargo hay una palabra que suele trascender este coto. En su poema, “Los amigos del suicida”, se lee

La muerte puede ser también
 la forma de algo que no ha querido florecer

³⁷⁹ Pág. 126, Salazar Bondy, Sebastián, *Obras de Sebastián Salazar Bondy. Poemas*, Lima, Moncloa, 1967.

³⁸⁰ Pág. 154, Salazar Bondy, Sebastián, *Obras de Sebastián Salazar Bondy. Poemas*, Lima, Moncloa, 1967.

porque está oculto y nos avergüenza
como el cuerpo expuesto a las miradas del deseo.³⁸¹

La muerte tiene un correlato erótico que es difícil de desentrañar debido a que Salazar Bondy no presenta un frente unitario de expresión y gran parte de su poética está diseminada, sin terminar de fijarse. Su obra no presenta una centralidad concreta o un texto que englobó gran parte de sus preocupaciones, temas u opiniones. Es más, ese cambio sutil y una coherencia sugerida es uno de sus mayores encantos. Y la muerte no es ajena a estas expresiones. La muerte es, en sus últimos poemas publicados, la imagen de la posibilidad, la remota idea de volverse a fundir con ese vacío completo. Entre los textos de Salazar Bondy y la creación poética de Juan Ojeda existe una misma tensión, una búsqueda recuperada de lo que se considera antiguo y válido que, aunque a simple vista divergentes, son complementarias y que entendemos en la unión, similar a Herrera y Reissig, de muerte y eros.

amor y sombra van juntos hasta donde puedo ir,
no muy lejos ni a prisa,
con el doliente modo de quien marcha hacia su sitio.
No tengo sino un amor y él pasa a través de mi sombra.³⁸²

Este encuentro es el que refleja una mirada donde la muerte se ha convertido en una carnalidad. Ahora se siente la tensión externa que crea un agujero negro en el centro de la conciencia, un límite que parece absorber con una atracción vital. El lector puede quedar expuesto al abismo que desaparece. En su poesía desaparecen una gran multitud de temas, pero no el ego, que está rendido a un tejido inmenso que sostendrá su eternidad, la idea de temporalidad suspendida que alimenta su creación.

³⁸¹ Pág. 145, Salazar Bondy, Sebastián, *Obras de Sebastián Salazar Bondy. Poemas*, Lima, Moncloa, 1967.

³⁸² Pág. 147, “amor entre sombra”, Salazar Bondy, Sebastián, *Obras de Sebastián Salazar Bondy. Poemas*, Lima, Moncloa, 1967.

Menos mal que todo puede ser recordado
y por eso somos parte de alguna eternidad.³⁸³

El cuerpo de la imagen negativa expresado en Salazar Bondy, por lo tanto, responde a no una identidad central, sino a un elemento completamente externo de sus ocupaciones temáticas, pero que permanece como una fuente del imaginario que va ofreciendo distintas facetas, como una geoda oscura y absorbente sobre la que el poeta no termina de fijarse, prefiriendo participar de esa red enorme que le dará la inmortalidad, en vez de creer que reside en un fondo oscuro e invisible. Es, al fin y al cabo, un germen de la imagen melancólica sin terminar de germinar, ya que el deseo suple a la ausencia. Hay una confianza, en su poesía, que vela esa melancolía.

3.2.9 Jorge Gaitán-Durán: donde la palabra adquiere profundidad

«Quien a la muerte ve
no necesita guía.»

China, Jorge Gaitán-Durán.

Apenas ocho días menor³⁸⁴ que Sebastián Salazar Bondy al que el peruano llamó «un hermano de nuestra muchedumbre»³⁸⁵, como recuerdo de su muerte y al que apenas

³⁸³ Pág. 140, “Tonada del adolescente”, Salazar Bondy, Sebastián, *Obras de Sebastián Salazar Bondy*. Poemas, Lima, Moncloa, 1967.

³⁸⁴ Jorge Gaitán Durán (1924-1962) es la piedra angular de la cultura que está situada antes y después de él en Colombia. Fundador de una de las revistas colombianas más importantes del siglo XX, *Mito*, es un gran animador cultural en distintos frentes. No sólo en un sentido literario, sino también promoviendo y escribiendo él mismo artículos sobre economía, sociología y otras ciencias humanísticas. Uno de sus grandes intereses fue la sexualidad y dedicó a Sade un ensayo más que interesante (*El libertino y la revolución*, 1960). También fomentó la escritura de un género tan extraño en la literatura en español

unos años después seguiría. Sus vidas tuvieron algo de paralelas. Animador cultural a través de la revista *Mito*, que no sólo difundía literatura, sino que hizo una labor de simultánea al dotar al fondo cultural del país de otros temas candentes e imprescindibles para la cultura colombiana. Así escribía artículos de economía, sobre Sade, reflexiones desde un punto de vista sociológicas, un diario... Al igual que Salazar Bondy, su expresión no se centraba en la poética, aunque a diferencia del peruano en Jorge Gaitán Durán sí se muestra una pulsión central, una inversión de las energías negativas bastante mayor en la lírica que en el teatro, por ejemplo. Se puede decir que, aunque no se sabe si central en su vida, su obra lírica sí es una de sus mejores expresiones.

Para el análisis de la imagen negativa en este poeta me centraré en sus dos últimos poemarios: *Amantes* (1958) y *Si mañana despierto* (1961), con algunos poemas póstumos que dejó sin recoger en un libro concreto. La obra de Gaitán Durán también parece trunca, como dejada a medias y esa misma imagen que nos podemos hacer de su carácter incompleto por la muerte del autor ya es, sin querer, una reminiscencia de las imágenes negativas que pueblan el imaginario común. Este imaginario se puede entender como una pertenencia simultánea a distintos ámbitos poéticos.

Cuando hablamos de “movimientos” poéticos, por ejemplo, se puede pensar en “poesía pura” o “poesía comprometida”. Jorge Gaitán Durán poseía y utilizaba el imaginario de ambos movimientos.

DE REPENTE LA MÚSICA

La pura luz que pasa
Por la calle desierta.

como es un Diario, que contaría sus viajes a París, Moscú, China, Italia y España que realizó durante los años cincuenta y sesenta. En su poesía hace un recorrido que va de la integración de las vanguardias, a una mirada trascendental. También escribió un libreto de ópera (*Los hampones* 1961). Sin embargo su producción tiene un resabio poético. El diario tiene momentos líricos profundos, así como los poemas también pueden adquirir intensidades inteligentes dignas de sus ensayos. Sin llegar a causar una controversia directa, modificó y marcó una dirección importante de las generaciones literarias posteriores, así como significó, después de Jorge Rojas, el autor que abre Colombia al resto de países y estrecha lazos de comunicación con Perú, España, Argentina... Distintos autores respondieron a su muerte accidental en avión con un libro que intenta ser un continuo momento de funeral VV.AA., *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*, Bogotá, Casa Silva, 1990.

³⁸⁵ Pág. 233, “Reunión con Jorge Gaitán”, de Sebastián Salazar Bondy, en *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*.

Nada humano
Bajo el cielo abolido.
La blancura absoluta
De la ciudad confunde
La muerte y el sigilo.

De repente la música,
La sombra de los amantes en el agua.³⁸⁶

El silencio, la muerte y la sombra son figuras centrales en Gaitán para poder combinar ambos imaginarios. El vacío que se hace completo con el final de la estrofa «*La muerte y el sigilo*» al que sigue un espacio en blanco terrible, acaparador, de repente parece llenarse con la música, con el espacio musical del verso que es en sí mismo, una imagen inaprensible, pero clara y cambiante: «*La sombra de los amantes en el agua*». Digna de la poesía anónima medieval, ese verso trae a la memoria el *locus amoenus*, en el que nunca faltaba una fuente como lugar central y en el que Gaitán ve una sombra dentro de esa misma centralidad. Esa sombra es la imagen negativa, reflejos de un eros imprescindible o una espiritualidad inefable. Continuamente está haciendo referencia a la sombra que rodea los espacios de intimidad

Junto al río,
Dos cuerpos bellos, siempre
Jóvenes. Nos reconocimos.
Habíamos muerto y despertábamos
Del tiempo. Nos miramos de nuevo,
Con reparo. Y volvió la noche
A cubrir los memoriosos.³⁸⁷

A la muerte en los espacios de la carnalidad.

³⁸⁶ Pág. 151, Gaitán Durán, Jorge, *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1975.

³⁸⁷ Pág. 168, “El instante”, Gaitán Durán, Jorge, *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1975.

Hacia el azul del mar corro desnudo.
Vuelo a ti como al sol y en ti me anudo,
Nazco en el esplendor de conocerte.
Siento el sudor ligero de la siesta.
Bebemos vino rojo. Esta es la fiesta
En que más recordamos a la muerte.³⁸⁸

Al vacío en el espacio.

Tú no has conseguido nada, *me dice el tiempo*,
Todo lo has perdido en tu lid imbécil
Contra los dioses, Solo te quedan palabras.
Tú no has sido nada³⁸⁹

Es una imagen melancólica que se renueva, que se hace presente cuando ese poema acaba con el grito inútil, pero «*interminablemente: ¡He vivido!*». No en vano escribió un poema titulado “El guerrero”. Sus poemas son una lucha imposible. Las palabras su arma, los temas y los ritmos su protección. Los comienzos de sus libros son una declaración de esa misma armadura.

Quiero vivir los nombres
Que el incendio del mundo ha dado
Al cuerpo que los mortales se disputan.³⁹⁰

Aquí la referencia es directa. Hay una expresión del término “los nombres” que supone un punto de vista donde todavía se distancia de poder reconocer estos “nombres” como “objetos”. Esta es la distancia que suprime Jorge Carrera Andrade y

³⁸⁸ Pág. 171, “Sé que estoy vivo”, Gaitán Durán, Jorge, *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1975.

³⁸⁹ Pág. 155, “Hacia el cadalso”, Gaitán Durán, Jorge, *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1975.

³⁹⁰ Pág. 137, “Quiero”, Gaitán Durán, Jorge, *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1975.

Jorge Rojas en sus respectivas labores poéticas. Pero en el siguiente libro este escalón se salta y en el primer poema leemos

LA TIERRA QUE ERA MÍA

Únicamente por reunirse con Sofía von Kühn,
Amante de trece años, Novalis creyó en el otro mundo;
Mas yo creo en soles, nieves, árboles,
En la mariposa blanca sobre una rosa roja,
En la hierba que ondula y el día que muero,
Porque solo aquí como un don fugaz puedo abrasarte,
Al fin como un dios crearme en tus pupilas,
Porque te pierdo, con la tierra que era mía.³⁹¹

Aparece ese «*aquí*» del sexto verso que indica un lugar más cercano que cualquier otra palabra. Ese 'aquí' está sobre la línea misma del poema y en esa producción se construye al lector. Nos ha acercado todo lo posible a las palabras para que ellas sigan siendo la realidad que nosotros imaginamos, por ello se puede construir con las imágenes que indican la sombra y se rehace la posibilidad de hablar de música, de hacer percibir lo que está sobre los versos y detrás de ellos. No sólo restaura las palabras a su valor inicial sino que inicia un acercamiento a esta trascendencia.

Aunque sólo fuese esta labor, la recuperación de peso sobre la realidad de la palabra, es un paso fundamental y obligatorio para que la imagen negativa pudiese cristalizar diez años después. No lo hizo sólo Jorge Gaitán Durán, pero él es el indicador de una tendencia a la vez que el empuje mismo de este movimiento. Sin embargo no descuida, como hemos dicho, otras imágenes. Aprovecha y da a entender que la negatividad es capaz de absorber las poéticas, hasta entonces dictadas a viva voz y estructurarlas, otra vez más, en un discurso que presente un grado de transgresión. Así la ciudad entra en los poemas y es como un barco del vacío, imagen que será de vital importancia para los espacios abiertos de la poética de José Manuel Arango.

³⁹¹ Pág. 149, Gaitán Durán, Jorge, *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1975.

Suelo buscarme
En la ciudad que pasa como un barco de locos³⁹² por la noche.
Solo encuentro un rostro: hombre viejo y sin dientes
A quien la dinastía, el poder, la riqueza, el genio,
Todo le han dado al cabo, salvo la muerte.
Es un enemigo más temible que Dios,
El sueño que puedo ser si mañana despierto
Y sé que estoy vivo.

Mas de súbito el alba
Me cae entre las manos como una naranja roja.³⁹³

Este fragmento de un poema de Gaitán Durán se puede leer con este de José Manuel Arango.

mientras la ciudad oscurece
y contra la sombra azulada de los mangos
el día ruidoso se apaga
adivinando sus gemidos entre el recio viento del anochecer
iríamos por el linde del bosque donde se acarician los
enamorados
y su fuego nos encendería
con los ojos ariscos del venado
que atisba por entre ramas oscuras
un dios fugaz podría aparecer de pronto
y sería la fiebre de su mano en la mía
y en el peso del corazón el llamado de la tierra³⁹⁴

³⁹² *El barco de los locos* o *La nave de los necios* es un libro alemán de 1494, que es fundamental para entender la poética de Juan Ojeda, ya que le dedica un poema “Stultifera Navias” (pág. 18, Ojeda, *Arte de Navegar*) y que matiza poemas como “Elogio de los Navegantes” o incluso el título de gran compendio *Arte de Navegar*. Esta imagen de Jorge Gaitán Durán, sin duda, está íntimamente ligada con estas poéticas. Este libro es un manual de comportamiento contra todo tipo de vicios. Muchas veces se ha creído de carácter iniciático.

³⁹³ Pág. 156, Gaitán Durán, Jorge, *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1975.

³⁹⁴ Pág. 77, Arango, *Poesía completa*.

En ambos poemas el ágora se superpone al vacío. Entrar en una ciudad nocturna es como entrar, imaginariamente, sobre un espacio de inmensidad que, como vemos en Arango, se superpone a la antigua sensación de penetrar en un bosque. Desierto íntimo, el espacio de Gaitán Durán se lanza sobre el futuro, que es un vacío repleto de posibilidades. Esta conexión entre el gran esfuerzo de volver a traer a la palabra su identificación con los objetos provoca la posibilidad de que la imagen negativa surja de una imagen melancólica debido a que la palabra gana fuerza para el proceso de identificación intensivo al desligarse de la duda constante de la palabra. Su poesía es una poesía de la palabra, pero sin llegar a aislarla, sino extendiéndola como un continuo. La palabra está continuamente en primer plano debido a un diálogo que se mantiene con la muerte. Gaitán Durán lo explica en el poemario *Si mañana despierto*

CADA PALABRA

Cuando la muerte es inminente, la palabra –cada palabra- se llena de sentido. La sentimos nacer al fin grávida, indispensable. Esplende lo que por años había sido nuestra duda: su fasto, conquista del mundo. Nombramos la centella que nos mata: el mundo es una palabra. No hay tiempo entonces que perder y esta experiencia última, única nos resarce de toda patria.³⁹⁵

Para expresar que, aunque parezca que se vive fuera de la muerte según este punto de vista, todavía es imposible escaparse de ella, porque

La muerte no es un instante, sino un proceso.³⁹⁶

³⁹⁵ Pág. 152, Gaitán Durán, Jorge, *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1975.

³⁹⁶ Pág. 152, “Sospecho un signo”, Gaitán Durán, Jorge, *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1975.

3.2.10 Carlos Obregón: el espíritu apofático. Pura imagen negativa

«Lo que veo es sencillo.

Pero lo que no veo
es aún más sencillo.»

Estuario, Carlos Obregón

Entender la realidad como si la muerte fuese un proceso que nosotros, desde el momento en que nuestra consciencia atiende a este proceso, cambian las normas, es una idea que está imbricada en la poesía de Carlos Obregón³⁹⁷. Su imaginario funciona con la muerte tal y como funciona con los símbolos antiquísimos que Salazar Bondy pedía rescatar.

Es al borde de la década de los sesenta donde el imaginario más remoto de los símbolos gnósticos, mezclados con creencias católicas heterogéneas, así como de una búsqueda constante del espíritu, aparece en su poesía un desgarró claro como pocos en la literatura en español³⁹⁸. Aunque su obra es parca, su poesía permite que apenas con

³⁹⁷ Hablar de la biografía Carlos Obregón (21 de febrero 1921- Nochevieja de 1963) es, ahora mismo, una tarea difícil. Poeta no lo suficientemente reconocido, ni tan siquiera leído, tuvo una obra que apenas ahora empieza a ser estudiada y utilizada por sus compatriotas, ya que los dos libros que parecen conservarse fueron publicados en España y entre los poetas españoles es extraño encontrar un ejemplar de entonces, que se editó en 1962 y aún no se han comenzado las labores de reedición. Desde pequeño tuvo comportamientos de fe compulsiva (dormía abrazado a un crucifijo, rezaba con una fe profunda) hasta que la familia, una institución influyente en la Bogotá de su tiempo, lo mandó a Michigan donde se licenció en Física. A su vuelta, tras vivir la experiencia de trabajar en el campo, dar clases en la Universidad de Los Andes, perder un hijo... llegó a España, donde empezó a perseguir por toda Europa a una austríaca, intercalando así visitas a París, estancias prolongadas en París, ser internado en psiquiátricos, escribir en la isla de Mallorca, llamar a las puertas de monasterios (Toledo, Mallorca, Madrid...) que cerraban la puertas segundos después... (hasta que muere en una nochevieja madrileña abruptamente). Su primer libro, *Distancia destruida* aparece publicado en Madrid en 1957. Su segundo y último libro (al que dedico toda la atención) es de 1962, publicado por la editorial en la que firma Gonzalo Torrente Ballester y que pertenecía al círculo de amistades de Jorge Rojas mientras este residía en la capital española. Esta amistad queda reflejada en la dedicatoria de *Estuario* donde aparecen el editor y el poeta colombiano, así como el lugar y la fecha de escritura de los poemas: entre 1957 y 1960.

³⁹⁸ Una de las aportaciones del estilo de Rojas a la simbología de Obregón es el mito de la espiga que aparece en versos como «La castigada soledad del ojo/ ve solo pájaros que emigran/ bajo el imperio oscuro/ de la noche abre/ el cuerpo como rosa entre los vientos/ el terso cielo de los ángeles/ incienso laudatorio/ de oculta aurora/ donde el alma con fuego soberano/ trashuma esbelta en hondo viaje/ entre estrellas y espigas» Pág. 58, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985. Estos versos traen, como un dibujo alquímico, el mapa de una transmigración del alma, un intento de fijar el conocimiento que fija la muerte que salva al ánima y cuya simbología se describe parcialmente en Morales Chavarro, Winston, *Poéticas del ocultismo*, Bogotá, Trilce, 2008.

unos pocos textos se entienda y enriquezca este uso de la imagen negativa. Será en un sentido religioso, más puramente confesional y perteneciente a una constelación simbólica como se usarán los términos de muerte, vacío, silencio o noche. Él habitó la noche superior y desde ella escribe. La noche y el silencio superior pueblan la poesía de Carlos Obregón.

(la soledad sonora)

La noche lo guió hasta una cima
de amor en soledad gozada,
libre el alma, el tacto ardiendo
en fuego de entregado hallazgo.
Supo irse al alba de su viaje,
los ojos llenos de un mar vivo.
Supo ser noche y perdurar de hondura.³⁹⁹

El caso de Obregón entronca directamente con la expresión mística, un caso excepcional dentro de las creaciones andinas del siglo XX de mejor calidad. La expresión de este autor se muestra sencilla, directa para una primera lectura y sin embargo profusamente completa y profunda según se va percibiendo la hondura de su contenido.

Cuando el día se apaga
tu soledad es como un árbol
suave y sonoro entre los ángeles.

Entraré en tu silencio
y te adoraré
en diferentes lugares
de la noche.⁴⁰⁰

Así se logra compartimentar el símbolo de la noche que, a su vez, como imagen no pertenece a una división. Ha logrado crear hondura con una simbología sencilla y con un tópico místico de la entrada en la contemplación mientras nos muestra, con las

³⁹⁹ Pág. 109, “(La soledad sonora)”, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985.

⁴⁰⁰ Pág. 80, Obregón, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985.

imágenes uno de los logros de la misma contemplación. De alguna manera el lector también puede pasar a esos logros si, por un instante, se funde en la misma hondura que propone Carlos Obregón. En él se da el revés de la afirmación de Lorca sobre la imposibilidad de los ciegos.

Ningún ciego de nacimiento puede ser un poeta plástico de metáforas objetivas, porque no tiene idea de las proporciones de la naturaleza. El ciego está mejor en el campo de luz sin límite de la Mística, exento de objetos reales y traspasado de largas brisas de sabiduría.⁴⁰¹

La ceguera del yo poético es un elemento recurrente en él.

Me hiciste monje
para cerrar los ojos⁴⁰²

O a quien esté dirigido la identificación del yo poético.

Monje ciego y lejano
encuentra esbeltas flores
de polen matutino
fuentes de viva luz
ante la joven virgen
que en el bosque lo engendra
con el agua delgada⁴⁰³

Esas “largas brisas de sabiduría” que, supongo, estaba pensando en los poemas extensos de Omar Khayyam (poeta que Lorca cita y alaba varias veces), que en Obregón, del que sus abismos y esas profundidades primeras pertenecen a una cosmogonía particular, el hecho de que el alma se esté forjando a cada minuto, implica que sea casi irreconocible, intransitable.

⁴⁰¹ Pág. 101, García Lorca, Federico, *Conferencias I*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

⁴⁰² Pág. 75, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985.

⁴⁰³ Pág. 62, “(Piero della Francesca)”, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985.

Solo contra la noche el ungido se yergue
 como un árbol de fuego
 y lo que aún perdura atestigua y me salva
 en su alto silencio.⁴⁰⁴

Este árbol es un símbolo axial del universo. Su carácter ígneo, vertical y luminoso lo identifica con símbolos tradicionales del espíritu⁴⁰⁵. Eso que perdura, como dice Hölderlin, «*lo fundan los poetas*»⁴⁰⁶. Su creación está fundada sobre la palabra, ignorando la destrucción de los vanguardistas o sobre esa misma destrucción. No reflexiona, ni un solo momento, sobre la condición de la poesía. Su gestión es íntegramente religiosa. Un ejemplo de un interés pleno por el espíritu y ligar este a la expresión poética. Los árboles que arden suponen, como las estancias de la noche, grados del espíritu, una imagen arquetípica del Kundalini, o el caduceo de Hermes⁴⁰⁷. El fuego, en su viaje vertical hacia lo superior indicaría otro plano más, un deseo de ascensión constante por parte del poeta y ese “ungido”, alter ego de su espíritu y de Cristo⁴⁰⁸. Este espíritu será convertido en silencio y lo consigue utilizando hábilmente la imagen negativa.

Despojado, el cuerpo palpa el mundo,
 los pasos se hacen tiempo
 y la soledad ya es ribera extensa
 donde la noche avanza hacia los ojos
 como un bosque incendiado.⁴⁰⁹

Si la luz es espíritu, la sombra que rodea el mundo es la imagen negativa que permite articularla en una conciencia superior. Esta sensibilidad hace que se pueda

⁴⁰⁴ Pág. 84, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985.

⁴⁰⁵ Coomaraswamy, “el árbol invertido” <http://www.geocities.com/symbolos/arbinv1.htm> este estudio se publicó por primera vez en *Quarterly Journal of the Mythic Society* (Bangalore), XXIX (1938). También se explica en Guénon, René, Págs. 281-293, “El árbol del mundo”, “El árbol y el Vajra”, “El árbol de la vida y el licor de la inmortalidad” *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, 1995.

⁴⁰⁶ Pág. 153, Hölderlin, Friedrich, *Poemas*, Barcelona, Icaria, 1983.

⁴⁰⁷ Pág. 126, Jung, Carl Gustav, *Obra completa. Psicología y alquimia*, Vol. 12, Madrid, Trotta, 2005. En esta página Jung explica un sueño del paciente donde una multitud de árboles arden en una selva. Lo relaciona con la posesión de un rey-dios *Siva bindu*, al que pertenece la serpiente Kundalini, que es el foco de luz.

⁴⁰⁸ “Cristo” etimológicamente significa “el ungido”.

⁴⁰⁹ Pág. 91, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985.

entender que detrás del fuego la opacidad destapa la figura que se dibuja. No hay contracción de términos en un campo espiritual⁴¹⁰. Este ocurre siempre escondido, mora la negatividad.

Se entrega donde el ser es noche
morada oculta para tanto incendio.⁴¹¹

El deseo y la posesión saltan sobre sus goznes y desaparecen. En estos dos versos se percibe cómo el encuentro ha sucedido debido a la delimitación de los términos “noche” e “incendio” y en la precisión de una voz que parece propia y oculta. Esa ráfaga de sabiduría “contagia” los elementos de la imagen negativa sobre otras imágenes que en principio no lo son (por ejemplo el fuego) y las relaciona con la noche. Obregón, muy probablemente haya sido desconocido para casi todos los poetas que cristalizan la imagen negativa⁴¹². De todas maneras Obregón surge, indiscutiblemente, del mismo estrato que estos poetas y comparte una trayectoria vital paralela a las de los poetas que cristalizan la imagen negativa en la década siguiente.

3.2.11 Aurelio Arturo: recupera la fundación interior

Quizá el último gran maestro colombiano que nos queda antes de llegar a la explosión de los años setenta. Otro hombre, como Obregón, de una obra escasísima. Su primer verso es un verso sobre la noche. Se podría decir que el primer verso es un telón o una voz que resuena en el resto de su obra, porque describe un paisaje íntimo y enigmático. Las noches que se distinguen se pueblan de figuras oscuras, como si la negrura pudiera hacer una silueta más profunda sobre la noche:

⁴¹⁰ Lo explica Guénon en la Pág. 220 y ss., Guénon, René, *El reino de la cantidad y el signo de los tiempos*, Barcelona, Paidós, 1997.

⁴¹¹ Pág. 57, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985.

⁴¹² Sólo Américo Ferrari ha tenido más posibilidades de leerlo que casi se cruzó con él en Madrid, pero del que no se ha conseguido ninguna afirmación positiva en el intento por conectarlos a ambos.

En las noches mestizas subían de la hierba,
jóvenes caballos, sombras curvas, brillantes,
estremecían la tierra con su caso de bronce.
Negras estrellas sonreían en la sombra con dientes de oro.⁴¹³

Sin ser una consecuencia de las imágenes de Carlos Obregón⁴¹⁴, Jorge Gaitán Durán⁴¹⁵ o Jorge Eielson⁴¹⁶, Aurelio Arturo publicó muy “tarde” su libro en comparación con el trabajo que habían logrado estos autores. Aunque con todos comparte el hecho de poblar la ciudad, el vacío con una resonancia. Para él será la música, pero la ciudad también aparece como un lugar maravilloso.

Yo amo la noche sin estrellas
altas; la noche en que la brumosa
ciudad cruzada de cordajes,
me es una grande, dócil guitarra.⁴¹⁷

Con él casi volvemos a la pulsión de Vallejo que pretende desintegrar la sintaxis y en la que sólo sobrevive la música. Pero en Aurelio Arturo, de una sintaxis más normalizada que la de César Vallejo, lo que existe es una búsqueda de la imagen que atienda a un ritmo⁴¹⁸. La escasa cantidad de versos, que no se debe a una muerte prematura como en el caso de Carlos Obregón, sino a una decisión consciente, a un

⁴¹³ Pág. 15, Arturo, Aurelio, *Obra e imagen*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977.

⁴¹⁴ Que pone al lector sobre la vivencia de la beatitud.

⁴¹⁵ Que consigue identificar otra vez signo y significado, profundizado en el valor de que la unidad es más que la suma de las partes.

⁴¹⁶ Que impone las técnicas de la pintura sobre la búsqueda de la imagen negativa y delimita así, sus posibilidades.

⁴¹⁷ Pág. 68, Arturo, Aurelio, *Obra e imagen*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977.

⁴¹⁸ Por ejemplo, la imagen, que no sólo es metafórica, sino que alguna vez se ayuda de la edición.

«Acaricio la yerba

dócil al tacto

suave

y humilde

como el sayal

como el suelo

que lame

que perfuma

la planta que la pisa.»

“Yerba”, pág. 77, Arturo, Aurelio, *Obra e imagen*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977.

trabajo íntimo y a una publicación madura, con el libro *Morada al Sur* (1963), aunque el poema que le da título había aparecido en 1945, cuando el poeta contaba con 39 años.

El trabajo que parece imponerse sobre Aurelio Arturo es el trabajo de un silencio remoto que absorbe una y otra vez los textos que haya podido crear. Una música callada, como la que anima la poética de Carlos Obregón, aunque el perfil del imaginario poético de ambos parezca más bien lejano. Aurelio Arturo se acerca a la sensibilidad de Jorge Rojas. Sin embargo el punto de vista del poema es completamente distinto. Aurelio Arturo se centra en la cristalización de la imagen negativa, no en la disolución (que corresponde con la imagen melancólica). Su presente, que es un tiempo verbal que se da más en subjuntivo que en indicativo, es un tiempo que se esfuma o se esfumó. Su presente está regido por imágenes ligadas en copulativo, en presencias que dan una sensación, de la noche superior. La noche desde la que parece escribir y de la que, una vez escrito sólo distingue un cuerpo, una parte del total del trabajo.

Cuando estás en la sombra. Cuando tus sueños bajan
de una estrella a otra hasta tu lecho,
y entre tus propios sueños eres humo de incienso,
quizá entonces comprendas, quizá sientas,
por qué en mi voz y en mi palabra hay niebla⁴¹⁹

Su voz es la voz de la noche. El *yo poético* pareciera que se ha disuelto como la noche y es una voz incorpórea, ya que esta definición de su cuerpo, en el poema va entre paréntesis. Así, si el poema ocurre siempre en la noche, de un pasado o un deseo, su método es una descripción. El amplio paisaje oscuro e invisible es un mundo propio y de ensueño, donde parece sentirse seguro, donde parece encerrarse con la magia, las extensiones y donde, condensada, nos llegan los ecos del mismo refugio. El hilo que nos trae los poemas de Aurelio Arturo es el fino hilo de la música.

Una palabra canta en mi corazón, susurrante
hoja verde sin fin cayendo. En la noche balsámica, cuando la

⁴¹⁹ Pág. 24, Arturo, Aurelio, *Obra e imagen*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977.

sombra es el crecer desmesurado de los árboles,
me besa un largo sueño de viajes prodigiosos⁴²⁰

El árbol, como en Obregón, se levanta en mitad de la noche. No es casual que sean estos rumores un tono, aunque cada uno los invoca desde su sensibilidad. Lo que Obregón es un incendio, un llamamiento del espíritu de la espada tocada por la zarza ardiente, en Aurelio Arturo es el signo del ruido del viento y del ramaje, las hojas que se chocan entre sí y hablan, como si fuesen otro poema que brota en los ojos del que lee.

En las hojas rumoraban bellos países y sus nubes.
En las hojas murmuraban lejanías de países remotos,
rumoraban como lluvias de verdeante alborozo,
reían, reían lluvias de hablas clarísimas
como aguas, hablas alegres de hadas, vocales de gozo.

Y las lejanías tenían rumores de frondas sucesivas,
las lejanías oían, oían lluvias que narran leyendas,
oían lluvias antiguas. Y el viento
traía las lejanías como trae una hoja.⁴²¹

Este suave remolino visual que trae Aurelio Arturo es el que servirá, por ejemplo, a la poética de Mutis con su obsesión acuática y la que colinda con sus significados de adivinación, de estado del inconsciente y que en Aurelio Arturo el lector no se puede reflejar.

la suavidad de la piel de nuestras amadas
palabra omnipresente
con nosotros desde el alba
o aun antes
en el agua oscura del sueño⁴²²

⁴²⁰ Pág. 28, Arturo, Aurelio, *Obra e imagen*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977.

⁴²¹ Pág. 58, Arturo, Aurelio, *Obra e imagen*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977.

⁴²² Pág. 71, Arturo, Aurelio, *Obra e imagen*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977.

Aunque la nombra, acto seguido no permite que en ella se refleje nada, bastante con mostrar el agua de las profundidades. Él recorre, sutilmente, los puntos clave de la imagen negativa. Los insta, dejando a la noche el espacio que hasta ahora hemos recorrido. También a la muerte, con una comprensión íntima, la hace cómplice de su poesía, de su vivencia dentro de la perspectiva de la imagen negativa.

Mas los que no volvieron viven más hondamente,
los muertos viven en nuestras canciones.⁴²³

Y del vacío o la nada trae la imposibilidad, el destello, el logro de haber vuelto con una canción.

Si de tierras hermosas retorno,
¿qué traigo? ¡Me cegó su resplandor!
Las manos desnudas, rudas, nada,
no traigo nada: traigo una canción.⁴²⁴

Como vemos la canción es el símil común de lo que nosotros llamamos imagen negativa y que Aurelio Arturo la impone como su lema, como su búsqueda más precisa, la que ha hecho que sólo tuviese un libro publicado. El silencio, que rodea a la obra casi a cada palabra, también aparece.

Toda la noche
sentí que el viento hablaba,
sin palabras.⁴²⁵

O lo que bien podría ser una de sus poéticas y una piedra sembrada en mitad de esta imagen negativa. Su poética es un campo fértil de los años sesenta, una reunión de las inquietudes anteriores y punta de lanza de la mayoría de las mejores voces del momento. En el poema que titula “Silencio”, advierte un matiz sobre la lectura contemporánea, hecha en silencio, plagada de esas palabras que, superpuestas a los

⁴²³ Pág. 39, Arturo, Aurelio, *Obra e imagen*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977.

⁴²⁴ Pág. 35, Arturo, Aurelio, *Obra e imagen*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977.

⁴²⁵ Pág. 63, Arturo, Aurelio, *Obra e imagen*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977.

versos anteriores convierte al pensamiento en viento, en aire que se agita, transparente y mueve las cosas, pero no persiste.

Y junto aquel vivac de viejos libros,
mientras sombra y silencio mueve sorda
la noche que simula una arboleda,
te busco en las honduras prodigiosas,
ígneas, voraz, palabra encadenada.⁴²⁶

Como Hércules, dispuesto a cumplir su trabajo de liberar a Prometeo, la palabra inteligente que otorgó el fuego a los hombres, el poeta confiesa que el silencio es un refugio, pero sólo una frontera circunstancial que transgrede, que es propicia para otras honduras. Esta es la sensibilidad mayoritaria en la que entronca gran parte de los poetas que siguen a continuación.

3.3 Poetas de canónicos la imagen melancólica de los años setenta.

Una vez analizada la evolución a veces paralela, a veces discontinua de la imagen negativa y de la imagen melancólica durante el segundo tercio del siglo XX creo que es muy provechoso poder ahondar en la imagen melancólica que aparece en los años setenta mientras se cristaliza la imagen negativa. No voy a entrar en grandes detalles sobre esta imagen melancólica ya que creo que servirá como un punto de referencia al uso que se le dio durante aquellos años utilizando autores concretos que han sido elegidos a través de un gusto popular. No me refiero a la bibliografía completa, sino sólo a una parte de ella debido a que es innecesario ampliar un estudio que es parcial para esta investigación, como es la imagen melancólica.

⁴²⁶ Pág. 51, Arturo, Aurelio, *Obra e imagen*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977.

Para ello he elegido tres casos prácticos de la imagen melancólica. Cada uno ilustra la apariencia autónoma de las tres partes humanas que se asientan en esta definición de lo melancólico que he resuelto páginas atrás. La melancolía se debe por la autonomía de un impulso mental, la emocional y de la voluntad (en este caso la voluntad de conservación, en forma de memoria). De cada una destaco el rasgo análogo de una de estas tres cualidades humanas como si fuese una poética interior de cada obra de estos tres autores. Por lo tanto analizaré en una ejemplificación parcial que atiende a unos elementos concretos obligada a sustentar una visión de conjunto de la imagen negativa. De la obra de estos autores la mirada ha quedado algo más oscurecida, aunque este análisis sea válido para identificar los rasgos característicos de estos autores a lo largo de los años setenta.

Mi primera premisa para el análisis es el que une al poema y al desarrollo de la imagen melancólica: no existe un poema sólido sin cosmovisión. El orden del mundo que se refleja en cualquier poema es un acto de creación y será recreado por el lector. Así una gran parte de la estética de un momento concreto de lectura es el diálogo entre cosmovisiones, siempre las del presente con las del pasado. En el siglo XX este hecho ha imperado en la lírica, en los matices religiosos y en la recreación mítica.

Se ha analizado hasta este momento una serie de autores que recreaban o formulaban una imagen trazada en los contornos donde la distinción, entre imagen negativa y melancólica no bastaba. Llegados a los años setenta, el profesionalismo alcanza la creación de un nuevo orden de poetas vanguardistas⁴²⁷, la recuperación de los métodos materialistas de Huidobro (por ejemplo) y, al fin y al cabo, el desprecio por los lugares del vacío hacen especialmente fulgurantes a los poetas que mantienen un diálogo con la tradición y el presente. Los autores que han escrito sobre y dentro de este diálogo han constituido un gran fondo de la literatura. Muchos de ellos estuvieron cerca de la imagen negativa, la asimilaron y otros son poetas que se quedaron en el borde, en la imagen melancólica.

⁴²⁷ Estos años son años conocidos por un repunte de las vanguardias, sobre todo en Perú, pero también en Ecuador, e incluso en Colombia. En Perú surge el grupo “Hora Zero” y en Colombia el último número de la famosa revista *Mito* tiene como estudio literario a los nadaístas que “encabeza” Gonzalo Arango. La historia de los tzántzicos (los más sobresalientes quizá sean Rafael Larrea, Alfonso Murriagui y Raúl Arias) comienza en 1961, pero su vitalidad se desarrolla hasta los setenta (donde se incorporan poetas como Iván Carvajal Aguirre). Su actividad no era muy distinta del patrón vanguardista: lectura pública a gritos, obras de teatro que acababan en desastre, la provocación como un primer movimiento y la reflexión de la estructura poética como un segundo impulso...

Siebenmann realiza un listado que recoge, de cientos de antologías latinoamericanas, los poetas más antologados⁴²⁸. Según esa nómina genreal, los tres poetas más “populares” de los países andinos que publicaron en los años setenta son Álvaro Mutis, Carlos Germán Belli y Javier Sologuren. Los tres, que podrían ser utilizados como autores centrales en la “imagen melancólica”, sirven para ilustrar las características de esta eclosión en los años setenta, imagen hermanada y expresión de las ambiciones literarias que vibraban simultáneamente junto al resto de creadores. Esta posición central, a parte de indicar cierta relevancia de los autores también nos sugiere hasta qué punto ha tenido éxito la imagen melancólica en la difusión de la lírica del siglo pasado. De estos tres autores elegimos los libros publicados en los años setenta para que sirvan como contraste al análisis posterior de la imagen negativa en el mismo período. Resaltando los intereses de estos autores, así como sus imágenes melancólicas más características, se podrá entender la distancia entre una creación y otra que fue simultánea en el tiempo.

3.3.1 Álvaro Mutis: la memoria.

*«Hay que desconfiar de la serenidad
con que estas hojas esperan su inevitable caída»*

Álvaro Mutis

Como se describe en varios estudios, la poética de Álvaro Mutis⁴²⁹, entre otros elementos, se afina en la idea de que el lenguaje no basta⁴³⁰, porque el lenguaje

⁴²⁸ Véase págs. 465 y ss. Siebenmann, Gustav, *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil*, Madrid, Gredos, 1997.

⁴²⁹ Álvaro Mutis (1923) es conocido como poeta y escritor, aunque a lo largo de su vida ha tenido una gran diversificación de trabajos. Hijo de un diplomático colombiano, viaja a Bruselas y muy joven queda huérfano de padre. Su vuelta a Colombia fue una gran pérdida de la que parece no haberse recuperado en su poesía. El pasado, las monarquías, las construcciones y todo un mundo que ha pasado como una densa

fracasa⁴³¹. Y lo hace continuamente, sin ninguna posibilidad de éxito, ya que la melancolía se centra en la volición negada. Es decir, lo que no se ejecuta pasa a ser más importante que lo que se forja, ya que el deseo, parece, de antemano equivocarse. Esto también atañe a la escritura⁴³². La melancolía es una emoción constante en la cosmovisión de Mutis. No sólo por la hacienda cafetera que no termina de reconstruirse, sino por el mundo entero que no deja de desaparecer.

Los libros de poesía de Álvaro Mutis publicados en los años setenta se concentran en *Summa de Maqroll el Gaviero* (1973) libro al que se añadieron los poemas nuevos de “Soledad”, “La carreta” y “Letanía”. Estos, como única publicación de los años setenta no nos daría una visión sólida de la creación melancólica del autor durante estos años si no hubiese publicado, casi diez años más tarde *Caravansary* (1981). Si se citan poemas publicados fuera del paréntesis (1971-1981) es por demostrar partes de las gravitaciones líricas por las que se mueve el autor, ya que es a partir de 1981 cuando Mutis publica con mayor fluidez y éxito⁴³³. Es, sin duda, uno de los poetas colombianos más populares de la segunda mitad del siglo XX.

¿Qué imagen existe de los poemas de Mutis? En los poemas que aparecen en la mayoría de las antologías la imagen más repetida es la del agua detenida, casi estancada,

corriente de niebla atraviesa su poesía. En 1959 llega a México D.F., ciudad en la que residirá hasta hoy día. En 1959 fue detenido y encarcelado durante 15 meses, lo que arraigará por completo en su poesía haciéndola un eco del dolor en muchos casos. Durante los años setenta recibe el Premio Nacional de las Letras de Colombia (1974) y a partir de aquí comienza a iniciarse en novela (*Maqroll el Gaviero*, publicada en 1986) y una ascensión meteórica en los círculos literarios que dura hasta nuestros días, donde está lleno de reconocimientos y su casa es conocida y frecuentada por intelectuales, escritores, periodistas, editores...

⁴³⁰ VI. “Fugas espacio-temporales mutisianas”, págs. 339 y ss., Barrero Fajardo, Mario, *La obra poética de Álvaro Mutis: entre imperativos y vacilaciones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008; “insuficiencia del lenguaje” págs. 90 y ss., Hernández, Consuelo, *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, Caracas, Monte Ávila, 1995; “Los elementos de una poesía”, pág. 31 y ss., Cobo Borda, Juan Gustavo, *Para leer a Álvaro Mutis*, Madrid, Espasa, 1998;

⁴³¹ Esto mismo asegura también el autor: «Para lo único que sirve un poema es para constatar, en palabras, un fracaso. El abismo que existe entre la organización, el mundo, el orden mágico que tú has visto y aquello en lo que se convierte en las palabras, es tan grande que realmente lo que queda escrito en las páginas es sólo la constatación escrita de un siniestro absoluto, de un fracaso total» Pág. 34, Ruiz Portella, Javier (ed.), *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*, Barcelona, Áltera, 2001.

⁴³² El autor así lo afirma en una entrevista con Cristina Pacheco, recogida en la pág. 53, Ruiz Portella, Javier (ed.), *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*, Barcelona, Áltera, 2001
«-El Gaviero sueña, consciente de que los sueños nunca se realizan.

-Claro, por eso sueña. Él sabe también que lo único que val el apena es lo que no se realiza. Lo que realizamos siempre será un error.

- ¿Hasta la escritura?

- La escritura es sólo el testimonio trágico de ese error.»

⁴³³ Pág. 172, Sefamí, Jacobo, *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozar*, Caracas, Monte Ávila, 1993.

que sólo echa a correr por el recuerdo y el inventario⁴³⁴. Los espejos de Mutis son ríos o estanques o muelles o charcos: «En los estanques/ nacen de pronto amplias cavernas»⁴³⁵, «Oh el infructuoso navegar alrededor de las islas/ donde las mujeres ofrecen...»⁴³⁶, «En el fondo del mar se cumplen lentas ceremonias...»⁴³⁷, «frente al vocerío de las aguas sin límite»⁴³⁸. Y esta imagen aparece desde su primer poema publicado. Observando la profusión de esta imagen se concluye que de ella se desprende la cualidad básica del mundo imaginado de Maqroll o del yo poético que consigue disolverse. Las aguas anticipan la caída torrencial de miles de objetos que pueblan el poema dando la sensación de conciencia compartida que produce el colombiano. La corriente de lo que se asume es simultánea al hecho de lectura mientras se dicta y se cita. El agua provoca una analogía con la expresión paratáctica de Mutis. La corriente agolpa una multitud de fuentes, de espacios, de reflejos. Esta corriente parece que puede abarcar los mínimos resquicios de la realidad y abrirse a otros estados de conciencia.

Pero sólo es una apariencia debido al tipo de carga que aparece en tiempos verbales de pasado o, como mucho, en un presente histórico que soluciona el poema en un fin material, no en una imagen negativa. Otra de las constantes es el tono de oración. Esto es lo que permite la identificación en la vanguardia: la ausencia de un acto (metro clásico, imágenes tradicionales, metáforas sobre la naturaleza...) que marca la clasificación tradicional del texto. Mutis retiene muchos elementos tradicionales, pero en ellos no hay espacio para la intensidad del cambio de conciencia, ya que se desplaza por primer reconocimiento del “género”, a la idea que la lírica tiene de sí. De tal manera la identificación intensiva que necesita la imagen negativa es imposible y así se trunca a favor de la imagen melancólica. De igual manera las fronteras de oración/no-oración⁴³⁹

⁴³⁴ Según Bachelard, el agua estancada corresponde a un espacio muerto, peligroso y fecundo. Ver pág. 157 “Caronte”, Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, F.C.E., 1978.

⁴³⁵ Del poema “Señal”, pág. 95 de Mutis, Álvaro, *Summa de Maqroll el Gaviero*, México D.F., F.C.E., 2002.

⁴³⁶ Del poema “Nocturno”, pág. 63, de Mutis, Álvaro, *Summa de Maqroll el Gaviero*, México D.F., F.C.E., 2002.

⁴³⁷ Del poema “Cinco imágenes”, de *Caravansary*, Pág., 112 y ss., Mutis, Álvaro, *Obra literaria. Poesía (1947-1985)*, Bogotá, Procultura, 1985.

⁴³⁸ Del poema “Cádiz”, de *Caravansary*, en la pág. 177, Cote Baraibar, Ramón (ant.), *Poesía colombiana. Antología esencial*, Madrid, Visor, 2006.

⁴³⁹ Ya que hay poemas donde todo se muestra oración y el resto no, donde los temas son sagrados sólo por partes o puntos de vista. Como en el poema que citaré más adelante de “Tríptico de la Alhambra”, donde se recogen los primeros versos con cierta intención mística, pero es fruto del trabajo para crear atmósfera que suele hacer Mutis.

no tienen sentido para el místico, lo que hace sospechar, como mínimo, de esta retórica. También, si vemos poetas contemporáneos como Auden (en la oración que le dio la fama en Inglaterra: “Spain”, poema de 1939⁴⁴⁰) el tono también es de rezo y petición y no tiene por qué ser un poema de tono místico o de integración de un yo a una realidad espiritual. Por lo tanto como mínimo nos hace sospechar que sus modos en la escritura están lejos de los textos de los que habían construido la imagen negativa como un elemento vivencial.

En Mutis, fuera de este tono, encontramos referencias más cercanas al símbolo vacío. La imagen de un lago oscuro o del fondo del mar es muy corriente en símbolos de ocultismo o en lugares de explicación esotérica y, según Jung, este reflejo de un espejo negro o unas aguas profundas suele ser la primera mirada de vocación para un descubrimiento interior⁴⁴¹ que en Mutis se refleja hasta en la muerte.

te distinguirá la muerte con su primer aviso.

Te abrirá los ojos a sus grandes aguas⁴⁴²

En sus poemas la muerte es materializada de inmediato por un mundo múltiple⁴⁴³. Si no hay un elemento ordenador en él, no hay casi espacio para la creación de objetos (porque él los nombra), aunque sí del ambiente. Lo que pone de su parte el lector de Mutis (y lo podremos comprobar en el poema completo que cito más adelante) es el espacio posible, quizá mucho menos el movimiento y los contenidos.

⁴⁴⁰ Págs. 466-476, Auden, W.H., *Los señores del límite*, Nueva Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007.

⁴⁴¹ Para una relación más detallada ver “Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo”, de Jung, Carl Gustav, *Obra completa. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Vol. 9/I, Madrid, Trotta, 2002. A lo largo de la segunda mitad del artículo se desarrollan ejemplos como los de estas imágenes tan típicas de Mutis que giran en torno a la búsqueda de un reflejo en el inconsciente. También se puede apoyar la lectura con las interpretaciones, Baroja, Julio Caro, *De los Arquetipos y Leyendas*, Madrid, Itsmo, 1991; Ruiz de Torres, Juan y Enrique Valle, *Arquetipos orales en la poesía española de fin de siglo*, Madrid, Ediciones blancas, 2000 y Ebersole, Alva V., *Sobre arquetipos, símbolos y metateatro*, Valencia, Albatros ediciones hispanófila, 1988.

⁴⁴² “Amén”, pág. 79, Mutis, Álvaro, *Summa de Maqroll el Gaviero*, México D.F., F.C.E., 2002.

⁴⁴³ Para Consuelo Hernández la muerte no sólo es, en la obra de Mutis, el reflejo de su cosmovisión, sino que es la culminación de su poética: «La muerte es punto culminante del deterioro que mina cuerpos emociones y valores metafísicos de hombres y mujeres.» Pág. 213, Hernández, Consuelo, *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, Caracas, Monte Ávila, 1995.

El poeta colombiano convierte su texto en lo que Jung describe como «*el desvelamiento del arquetipo*»⁴⁴⁴ al contar lo que surge de las aguas o lo que ellas ocultan en su imaginario. Con los perjuicios consiguientes al transponer imágenes que funcionaban por sí mismas y que ahora cambian, casi siempre, por elementos de fuerte carga nostálgica debido a su apego a objetos que no ha vivido de manera directa y que intenta recuperar a través del poema. Este desvelamiento del arquetipo se debe a que no ha alcanzado ese estado de unión o la añoranza de la beatitud es más fuerte que la mezcla de “beatitud” que aparece en el poema. Lo inefable por haber sido mediatizado, convertido melancólicamente en un espacio sobre el que lograr un fin material que no se alcanza (como reflejo deslucido del imposible de la experiencia cumbre) no puede ser trasvasado al poema. Se ignora qué es ese valor a través del uso de objetos o el símbolo de las aguas⁴⁴⁵.

En este sentido Mutis no amplía significativamente la emocionalidad de una forma cualitativa, sino que su etilo paratáctico se enfoca en conseguir ampliar cuantitativamente el mensaje intelectual, emocional del lector. Es el caso de la memoria como transmisor de la autonomía emocional. Esta potencia de Mutis para convertir la unidad arquetípica en elementos imaginativos expresados directamente en un texto le ha granjeado parte de su popularidad. Pero es en este quicio donde se puede suponer la poética de Mutis dentro de la imagen negativa. Está en la puerta de la intención de ampliación de conciencia, pero justo del otro lado, en la utilización de la nostalgia como espacio de la identidad⁴⁴⁶.

⁴⁴⁴ Para más información Pág. 170 y ss. “Acerca del aspecto psicológico de la figura de la Core” De Jung, Carl Gustav, *Obra completa. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Vol. 9/I, Madrid, Trotta, 2002.

⁴⁴⁵ Es casi imprescindible al respecto leer el libro de Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, México, F.C.E., 1978.

⁴⁴⁶ Son numerosos los casos en los que se puede ver a Mutis en un aspecto nostálgico. Tanto vivencialmente (Pidió a Puerto Rico que fuese devuelta como colonia a «su legítimo dueño» el rey de España, pág 128. Cobo Borda, Juan Gustavo, *Para leer a Álvaro Mutis*, Madrid, Espasa, 1998), como en su trabajo lírico. Crea personajes exiliados donde se acentúa esta característica (V.2 “Las rutas del exilia: el peculiar caso mutisiano”, págs. 241 y ss., Barrero Fajardo, Mario, *La obra poética de Álvaro Mutis: entre imperativos y vacilaciones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008) o esta nostalgia, vista desde un punto de vista “activo”, nos habla del “deterioro” que es el centro que articula el trabajo crítico de Consuelo Hernández sobre Mutis: «El deterioro es la fuerza resultante de la usura del tiempo que va a trabajando sin medida ni término a hombres y mujeres, desgastando no sólo su cuerpo sino sus más preciosas esencias emocionales y espirituales. Es la fuerza que va comiendo, digámoslo así, a todo ser viviente. A través de novelas, relatos y poemas, ésta es la conciencia que se privilegia y allí reside “el decir” de su poética [de Mutis] y el principio de enunciación de su narrativa.» Pág. 196, Hernández, Consuelo, *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, Caracas, Monte Ávila, 1995.

Para ceñirse a las obras, *Maqroll* está fuera del coto temporal elegido (ya que es una recopilación de poemas publicados con anterioridad y sin retocar). Dentro de los años setenta sólo nos queda *Caravansary*. Este libro posee una extensión un poco más amplia que la media de los libros de poesía que veremos en adelante. A esto contribuye parte de los relatos poéticos que abundan en el libro. La frontera de lo espiritual se suele romper por la otra costura a la que nos acercaremos en este trabajo ya que la disolución de la conciencia se centra más en el párrafo y no tanto en la palabra como señala Eugenio Motale de Whitman⁴⁴⁷, de quien Mutis muestra influencias en su producción. Como hemos leído en los ejemplos de Emilio Adolfo Westphalen, Carlos Obregón y Jorge Gaitán Durán, por lo general es más propicia la imagen negativa en la intensidad que se concentra en la palabra, frente a la sentencia, la imagen matizada o construida en un plano temporal concreto, como es el caso del relato/poema de Mutis. Esta palabra intensa y aislada es abandonada en la claridad de la descripción y lo sensorial que sugiere. En uno de sus relatos niega la multiplicidad de un suceso capital para la poesía, como es la muerte, síntoma del efecto de ocultamiento que suele llevar para el lector. Para Mutis «la muerte del hombre es una sola, siempre la misma»⁴⁴⁸ y creo que no hay muerte “superior” sin resurrección (excepto que ésta sea un proceso fisiológico o una individualidad sin escapatoria). Esta es una de las características que obligan a enumerar y no mostrar: la individualidad que lleva a apropiarse de las vidas de otras personas. Aunque lo aclararemos más adelante, la muerte y la resurrección son síntomas de un mismo suceso: una interrupción llamada muerte. Así como hay dos noches⁴⁴⁹, también hay dos muertes cuando Mutis escribe sobre una, es la muerte material⁴⁵⁰.

⁴⁴⁷ Pág. 251, Montale, Eugenio, *Sobre la poesía*, México D.F., F.C.E., 2000 (artículo de 1951): Sobre la poesía de Whitman dice «Una poesía a medias porque no conoce el arte de la palabra».

⁴⁴⁸ Pág. 126, Mutis, Álvaro, *Obra literaria. Poesía (1947-1985)*, Bogotá, Procultura, 1985, “Cita en Samburán”.

⁴⁴⁹ Ver capítulo sobre las dos noches de René Guénon.

⁴⁵⁰ «Agua de los muertos/ mide tu cauce» Pág. 119, Mutis, Álvaro, *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988*, México, F.C.E., 1990. ¿Cómo se puede medir lo que es cualitativamente distinto? En el comienzo con Guénon hemos podido recorrer cómo la cualidad metafísica de la noche superior no permitía una decisión de extensión, sino de unidad, mientras que la noche inferior sí permite esta extensión y es la muerte desde la extensión discontinua. Esta Muerte es la que explica Bachelard a través de su “complejo de Caronte”: «La Muerte es un viaje y el viaje es una muerte. “partir es morir un poco.” Morir es realmente partir y sólo se parte bien, animosamente, cuando se sigue el hilo del agua, la corriente del largo río. Todos los ríos van a dar al Río de los muertos. Sólo esta muerte es fabulosa; sólo esta partida es una aventura.

Si es verdad que un muerto, para el inconsciente, es un ausente, sólo el navegante de la muerte es un muerto con el que se puede soñar indefinidamente.» Pág. 117, Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, México, F.C.E., 1978. Como vemos, la conexión de estas aguas que siempre se corren en dirección

Para él la muerte es un objeto más del quehacer melancólico alrededor del que gravitan circunstancias particulares, pero imposible de ser independiente del ego. Esta muerte, en Mutis, se ve desde el lado del ego, el intento de la conciencia unitaria de forjar el centro del mundo. Su caos, en sí mismo, sólo es la apariencia de un gran hombre que pretende llevar a cabo ese inventario (el aumento cuantitativo de la emoción) para poder poner cada una de las cosas en su sitio. Y ahí, desde esa luz necesaria para mirirlas, calibrar y resucitar a las cosas de sus interrupciones (como la muerte, la noche⁴⁵¹, el silencio...) no nos interesa como autor central del desarrollo del elemento negativo. Es un margen que también bordea, pero no apunta al centro. Es, al fin y al cabo, una perfecta definición del efecto que consiguen las imágenes melancólicas.

Cuando dice «me ha sido revelada de nuevo y para siempre/ la oculta cifra de mi nombre»⁴⁵² se refiere a toda una ampliación del mundo que ha venido describiendo en formas que dejan un mundo abierto, imperfectivo, del que se hace cargo el lector, destruyendo así las lindes de la personalidad. Según las reglas de la vía mística católica, Mutis, en la primera parte de su obra, se detiene frente a la *purgatio*, ya que ha despertado a una realidad constante y soluble al yo. En la escala alquímica es un iniciado que mira hacia la *nigredo* una y otra vez según se ha empezado a “iniciar”. Su multiplicidad lo tiene absorto, sólo cree que exista una muerte que no sea corporal y por eso no puede superar la fase en la que está estancado.

contraria en el asunto de Mutis, a las que se les pide que se “midan”, es porque no se continúan. Esta detención es la muestra de melancolía más clara porque así el poeta «puede soñar indefinidamente».

⁴⁵¹ La relación que tiene Mutis con los marcos concretos de la imagen negativa suele ser de decepción.

Esto lo describe cuando habla de la noche inmensa:

«¿Por qué es tan importante la noche?

Bueno, hay dos maravillas absolutas ante las cuales tengo una actitud absolutamente virginal, adánica, de absoluta y total sorpresa: la noche y el mar. Cuando comienza la noche y cuando llego al mar siempre tengo adentro la misma sensación: algo maravilloso, por fin, va a llegar; una felicidad abrumadora, una felicidad que se te pega en la garganta como una especie de animal que te va a ahogar; una dicha, más que felicidad, *dicha* es la palabra exacta. Y esto sólo la noche y sólo el mar me lo prometen. Después, no lo cumplen, claro, porque es culpa mía, porque yo he cargado estas dos nociones del mundo y una serie de sentidos que están adentro de mí.» Pág. 197, Sefamí, Jacobo, *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozar*, Caracas, Monte Ávila, 1993.

Esta declaración cierra el círculo de su imagen de las aguas que siempre desvelan el arquetipo. Este estado de vislumbre crítico es el que impide una experiencia cumbre e incumple la norma de identificación intensiva, ya que, debido a un materialismo *atrascendente*, Mutis lo trunca antes de que esta identificación llegue a tocar la univocidad no concreta.

⁴⁵² Pág. 139, “Cádiz”, Mutis, Álvaro, *Obra literaria. Poesía (1947-1985)*, Bogotá, Procultura, 1985.

Por lo tanto, según una y otra vía su yo poético pasa a formar parte de las cosas, como también nuestra identificación en su lectura. En su realidad imperan objetos “demasiado pesados”; objetos que no desaparecen al integrarse más allá de su voz, sin la transfiguración del propio poema, que impiden la construcción de una “voz blanca” (como pasará con Sologuren), una voz que invoque «al silencio de las palabras que vienen del silencio»⁴⁵³. Es decir, la intensidad poética se disuelve en la amplitud del mundo, en la identificación obsesiva con las posibilidades que no vienen de ese silencio “del que vienen las palabras” sino que lo enfrentan. La nostalgia pone delante ese paraíso imposible⁴⁵⁴, como algo prefigurado y que, por lo tanto, impide la univocidad no concreta necesaria para la imagen negativa. Así el silencio de las palabras lo sustituye por los sentidos generales entre las frases y los cambios de conciencia que crean los *otrosegos* porque la forma de operar de Mutis se centra más en la nostalgia que en la superación de la condición humana que, previamente, acepta y humanamente organiza. Esta superación es, en esencia, la *purgatio* para la mística o el *albedo*, en terminología alquímica.

Su densidad lírica nos revela su otra cara: la nostalgia que aferrada a las situaciones no es mística de trascendencia⁴⁵⁵, sino de supervivencia⁴⁵⁶ como una separación tensa vivida de una prolongación incorporal, siempre de una o más márgenes, casi nunca en unidad. Si hay síntesis, la melancolía se interpone como un tercer agregado que impide la unión de lo inmanente y lo trascendente. Los poemas de Mutis están llenos de objetos que se nominan y quizá se salven del olvido (el mismo de “Cádiz” que acabamos de nombrar) pese a que el centro creador parezca vaciado, la mirada permanece repleta. Estos objetos son los canales de la melancolía. Es el pasado

⁴⁵³ El verso es de Vicente Huidobro, aparece en el primer canto de *Altazor*.

⁴⁵⁴ VI.2 “En busca de la ‘tierra caliente’ perdida: el intento mutisiano de regresar al paraíso perdido”, págs. 355 y ss., Barrero Fajardo, Mario, *La obra poética de Álvaro Mutis: entre imperativos y vacilaciones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.

⁴⁵⁵ Así también lo señala Consuelo Hernández refiriéndose a las imágenes de Mutis: «Todas las imágenes de Mutis funcionan por inclusión y fusión de mundos opuestos; pero hay como referencia otro, el que quedó excluido para siempre, aquel en que la mayoría de las veces ni se nombra; apenas si se tiene algún destello ocasional de que era un mundo de trascendencia.» Pág. 142, Hernández, Consuelo, *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, Caracas, Monte Ávila, 1995.

⁴⁵⁶ Muchos místicos hablan en sus poemas de la soledad en que se han quedado sin su amado, aunque, en todos los místicos estudiados acabamos encontrando un matiz que expresa muy bien Omar Jayyam, «¡Oh corazón!, no te entristezcas por este mundo viejo, no eres vano y en vano no te cargues de pena.

Lo que existía pasó y lo que no existe es invisible.

Sé alegre, no te aflija lo que existe ni lo que no existe.»

Pág. 127 n° 102 Jayyam, Omar, *Rubayat*, Madrid, Alianza, 2006

el que se dobla y desborda en los poemas, no la trascendencia espiritual o individual. Las imágenes se construyen a través de los campos de libros, portadas, grabados, arquitectura. Son otros tantos objetos, incluso los más fantasiosos. Estos objetos impiden desdoblar la mirada hacia el vacío, ya que una silueta no permite desdibujarse porque la silueta de la materia que nombra es la silueta del poema. Los poemas “intrahistóricos” (“Una calle de Córdoba”⁴⁵⁷, “Tríptico de la Alhambra”, “Cuatro nocturnos del Escorial”⁴⁵⁸) de Mutis consiguen este efecto donde si se logra traspasar la historia es a través de la historia material⁴⁵⁹. En ellos se reflejan con mayor precisión esto que hasta aquí hemos descrito del poeta.

TRÍPTICO DE LA ALHAMBRA

1

En el portal

Hace tanto la música ha callado.
 Sólo el tiempo
 en las paredes, en las leves columnas,
 en las inscripciones de los versos
 de Ibn Zamrak
 que celebra la hermosura del lugar,
 sólo el tiempo
 cumple su tarea
 con leve,
 sordo roce
 sin pausa ni destino.

Al fondo,
 ajenos a toda mudanza,

⁴⁵⁷ Págs. 150 y ss., Mutis, Álvaro, *Obra literaria. Poesía (1947-1985)*, Bogotá, Procultura, 1985.

⁴⁵⁸ Págs. 237 y ss., Mutis, Álvaro, *Summa de Maqroll el Gaviero*, México D.F., F.C.E., 2002.

⁴⁵⁹ La caída de la historia, como se verá en estos poemas es un fundamento de la obra de Mutis. Esto puede tener relación con la caída de los pueblos pre-colombinos, aunque el autor, en distintas ocasiones se reafirma como colombiano educado en costumbres españolas (pág. 139, Cobo Borda, Juan Gustavo, *Para leer a Álvaro Mutis*, Madrid, Espasa, 1998 y Pág. 172, Sefamí, Jacobo, *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozar*, Caracas, Monte Ávila, 1993) de tal modo que la caída de estos pueblos para él supone un problema secundario con, por ejemplo, la caída del califato de Córdoba.

el Albaicín
y las pardas colinas de olivares.
Carmen lanza migas de pan
en el estanque
y los peces acuden en un tropel
de escamas desteñidas por los años.
Inclinada sobre el agua,
sonríe al desorden que ha creado
y su sonrisa,
con la tenue tristeza que la empaña,
suscita la improbable maravilla:
en un presente de exacta plenitud
vuelven los días de Yusuf,
el Nasrí,
en el ámbito intacto de la Alhambra.⁴⁶⁰

Como también algunos poemas que pueden tratar tanto del estado del presente como un hecho histórico antiquísimo “El festín de Baltazar”, “El cañón de Aracuriare”⁴⁶¹. Se puede notar la enumeración predominantemente materialista incluso de sensaciones y emociones.

EL FESTÍN DE BALTAZAR

(fragmento)

Son sus pasos que perduran, el ruido de sus armas,
el crujir de sus ágiles huesos de guerrero,
el parpadeo febril de sus ojos,
su tacto seguro sobre las cosas cotidianas,
ese moverse suyo sobre la tierra, como quien llega
para dar una orden y parte de nuevo.
No le bastaron las violentas y espumosas torrenteras,
a donde iban a morir los peces contra las lisas piedras
marcadas con su paso de cinco hermosos dedos de hábil

⁴⁶⁰ Págs. 156 y ss., Mutis, Álvaro, *Obra literaria. Poesía (1947-1985)*, Bogotá, Procultura, 1985.

⁴⁶¹ Págs. 162 y ss., Mutis, Álvaro, *Obra literaria. Poesía (1947-1985)*, Bogotá, Procultura, 1985.

cazador.

No bastaron a su desordenada condición de príncipe,
los bosques sombríos en donde las hojas metálicas de los
árboles
murmuraban la plegaria de un otoño inminente.
Nada hubo para el sosiego de su ira
como zarza que arde en ronco duelo.

En este poema la realidad es más amplia que la del materialismo. Mutis describe un calidoscopio que mira lo que cambia sin juicio, pero no muta. La imagen melancólica que se advierte en todo el poema, anima la acción de estos dos versos finales: «*Nada hubo para el sosiego de su ira/ como zarza que arde en ronco duelo.*» El fuego no es el espíritu que se refleja en Obregón. Carlos Obregón no cita al espíritu y Mutis liga directamente la ira al símbolo tradicional de la zarza ardiente, devaluando así la profundidad de un signo axial⁴⁶². El Mutis más intenso en la imagen melancólica desea con tal fuerza que logra confundir el pasado y el presente. Su bipartición es sorpresiva y ondulatoria a lo largo del poema. Tanto viene como va y como olvida.

Mutis observa con tal detenimiento la materia de la memoria inventada que el transmutar a un grado superior de esa materia se vuelve imposible. Los poemas de Mutis que buscan una expresión de una experiencia cumbre (que por otro lado se malogra), son minoritarios en su producción. La mayoría son poemas de una Historia que parece llevarnos en sentido inverso del transcurrir del tiempo hasta que el tiempo se rompe⁴⁶³. Son momentos de trascendencia, valiosos, pero mínimos en “altura” y muy

⁴⁶² Para esto conviene ver las explicaciones sugeridas para el símbolo del árbol en el capítulo que trato a Obregón y que son perfectamente transferibles a la zarza. Esta idea se puede abreviar recordando que, según algunas tradiciones, en el paraíso terrenal las raíces del árbol de la vida y el árbol de la ciencia estaban conectadas, haciendo así un círculo que tenía como eje estos dos polos que pertenecían al mismo elemento diferenciado por el punto de vista. Mutis polariza más, si cabe, uno de estos dos árboles-fuego al negarle su valor trascendente.

⁴⁶³ Esto puede deberse a la condición de exiliado que se ha atribuido el propio autor. «Vivo el exilio, pero es ya un exilio muy profundo. No es un exilio de la tierra colombiana [...]. Pero, en realidad, son ya mis 34, mis 35 años, es la convicción de que estamos exiliados donde estemos; donde vivíamos, somos unos eternos exiliados.» Pág. 179, Sefamí, Jacobo, *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Alvaro Mutis y José Kozer*, Caracas, Monte Ávila, 1993. Este punto de vista, que tiene ecos del pensamiento de la cábala luriánica que asegura que todos estamos exiliados de nosotros mismos, no sólo el pueblo judío de su centro, sino todos los seres que parten de la ruptura de los vasos sagrados o los primeros *sefirot* (ver págs. 163 y ss., Laenen, J. H., *La mística judía. Una introducción*, Madrid, Trotta, 2006. Este exilio que se extiende a la humanidad entera es una paradoja en el uso académico. Ya que si estamos todos exiliados ¿por qué nombrar a Mutis como exiliado? Poniendo un

poco conectados como para registrarlos en una radiografía general. Su viaje es alucinante e imaginativo. Su materialismo remite a una finalidad, pide un “para qué” de fondo que recrea lo que se fue. Por ejemplo, el personaje principal del poema “Cocora” queda atrapado en la mina⁴⁶⁴. Allí escucha las voces de la profundidad que sólo le traen la pulsión de la unión, pero queda encerrado en ellas. Con estas voces se ve privado hasta de la soledad, debido al juicio de una moral estricta.

La luz va desapareciendo a medida que uno se interna, pero se demora con intensidad inexplicable en las flores que el aire ha barrido hasta muy adentro. Allí viví mucho tiempo y sólo por razones que en seguida explicaré tuve que abandonar el sitio. Hacia el comienzo de las lluvias escuchaba voces, murmullos indescifrables como de mujeres rezando en un velorio, pero algunas risas y ciertos forcejeos, que nada tenían de fúnebres, me hicieron pensar más bien en un acto infame que se prolongaba sin término en la oquedad del recinto.⁴⁶⁵

Quizá en sus últimos años está intentado explorar los caminos más materiales de una personalidad múltiple que ofrecía vidas y viajes exóticos y quizá su forma de agotar y pulir al sujeto que escribe explica su búsqueda posterior de una religiosidad más remota, como más inteligente y profunda porque viene de más lejos. Pero eso ocurre después de 1981.

Antes, la imagen melancólica ha fundido la memoria con la Historia para evitar la misma tiranía del Yo. Sin embargo no renuncia a ese “yo” presente. Es difícil oírle decir «resulta que me canso de ser hombre», como Neruda. Él diría «resulta que me canso de ser *este* hombre» y con el determinante demostrativo ha marcado un tiempo, un lugar, una definición, no *la* definición. Su melancolía es cambiar una forma por otra,

caso análogo ¿Decimos que Mutis es un autor de dos orejas o de capacidad de raciocinio? ¿no sería más preciso tratar a Álvaro Mutis como un autor melancólico debido a su autopercepción como ser finito y de la finitud de la materia que lo rodea en la que se asienta esa concepción del exilio, espacio e identidad separada de su centro?

⁴⁶⁴ Esta imagen trae ecos del padre de Susana Sanjuan de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, que muere atrapado en la mina, aunque son los recuerdos de Susana, dentro de un pozo, escarbando entre osamentas las que le producen la locura. Ver Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 2005.

⁴⁶⁵ Pág. 120, Mutis, Álvaro, *Obra literaria. Poesía (1947-1985)*, Bogotá, Procultura, 1985.

no por lo informe o por lo inefable. Para él el futuro no existe⁴⁶⁶ y el presente, ante el pasado, parece menguar. La Historia proporciona una red negativa vasta de formas y es natural que Mutis se valga de ellas, no para señalar lo inmutable (que es una cualidad del espíritu) sino todo lo contrario. Su poética es una poética del cambio. Como dice Consuelo Hernández, “del deterioro”. Esta visión “activa” del mundo impide la norma de una contemplación pasiva de este mismo mundo para que se integre en una experiencia cumbre. Buscar el pasado es formarlo y seleccionar, sin inocencia, lo que conviene o no al autor. Así la imagen negativa no puede formularse ya que incumple las dos normas de su creación. Tanto por la univocidad no concreta, al dar forma al pasado, como por la identificación intensiva, al no permitir una trascendencia del presente porque los objetos de este mismo pasado se interponen.

3.3.2 Carlos Germán Belli: la mente

*«Tantas palabras echaron a volar
que los pájaros dejaron de cantar»*

Jorge Carrera Andrade.

Vallejo asumió una música como un instrumento de cohesión que iba más allá de los intereses partidistas y fragmentarios de gran parte de la vanguardia. Para él el ritmo era lo determinante a la hora de construir un poemario como *Trilce*. La vanguardia de Germán Belli⁴⁶⁷ es completamente distinta. Sacrifica la dominio de la

⁴⁶⁶ «El futuro lo veo como un gran vacío, siempre. Lo es, en efecto. ¿Qué sabes el futuro? Nada, absolutamente nada» Pág. 196, Sefamí, Jacobo, *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozler*, Caracas, Monte Ávila, 1993.

⁴⁶⁷ Carlos Germán Belli (1927) es uno de los autores peruanos más traducidos y antologados del siglo. Su vida y su obra divergen considerablemente. Mientras que el Belli físico ha trabajado como amanuense en el Senado y siendo un profesor eventual de literatura allá mismo (es doctor en literatura con una tesis sobre Oquendo de Amat), su obra se ha apartado del habla política y, muchas veces, del siglo XX. Buscar una biografía de Belli que se acerque sólo al aspecto físico, es casi imposible, donde la escritura acaba apareciendo en primer lugar. Sus mayores logros vitales han parecido ser los literarios y los que tienen que ver con la labor subacadémica de la literatura (becas como la Guggenheim, 1987; o invitado por la Universidad de Iowa en un programa internacional de escritores 1969-1970). Empezó escribiendo a través del final del modernismo, se colgó en el surrealismo y la voz de Belli que trato es la que viene después de

música que va hacia la respiración natural por el dominio del sentido. El mensaje lírico y el camino para llegar a él es el elemento central de su poética. No es que exista una identificación plena de significado y significante en su poesía, sino que el significado se convierte en significante, en elemento propio. Es una materialización del sentido de las palabras.

En cuanto a su evolución general Germán Belli tiene un recorrido distinto al de Mutis ya que el espectro de su lírica ha pertenecido a estilos más dispares que los del colombiano. De entrada su sintaxis en los años setenta es más clásica y su vocabulario parece traído de un lenguaje literario más vivo o vivificado en la tradición. El hipérbaton es el amo y señor de gran parte de su lírica⁴⁶⁸ (y para él la música de Vallejo, Jorge Rojas o Aurelio Arturo desaparece) y es un recurso central que integra los dos libros publicados en estos años: *En alabanza del bolo alimenticio* de 1979 y *Sextinas*⁴⁶⁹ y *otros poemas* de 1970⁴⁷⁰. Si seguimos con el análisis del sentido de la vista como referente, la de Belli requiere imágenes más “profanas” que religiosas o por lo menos la investigación lírica recae, comúnmente, en los procesos del lenguaje y su forma de

El pie sobre el cuello. Obra reunida, en 1967, que dio carpetazo a su implicación más completa en esos dos territorios. En los años setenta se desenvuelve por una poética que rehace el barroco y el renacimiento y luego pasará a estilos más complejos, mezclando todavía más épocas léxicas. Él mismo ha dicho alguna vez que su estereotipo de un poeta que envejece es el que pierde su remanente poético y le sorprende que sus últimos años (desde su jubilación) sean la época más productiva de su vida. Cuando lo habitual era que un libro de poesía le costase escribirlo entre seis y nueve años, en la franja que cubre del 2000 al 2009, ha publicado seis libros. Sus libros casi se puede decir que están dedicados a la sorpresa, desde la ironía (la sorpresa de una serpiente mental detrás de las flores), hasta el uso de un léxico arcaico (que Galatea se mueva). En una entrevista se sugiere a sí mismo cuales deberían ser sus relecturas y cita las siguientes, que centran la ambición y cercanías literarias de su obra (exceptuando a los tres primeros): «No pierdas tu tiempo, relee la *Biblia*, la *Odisea*, las odas de Horacio, la *Divina Comedia*, *El Quijote*, las *Soledades*, el *Cántico Espiritual*, los poemas de Darío, un florilegio del 27, la *Antología Surrealista* de Aldo Pellegrini» (*Revista de libros*, 31 de agosto de 2002) <http://www.letras.s5.com/belli200503.htm>. Ha recibido, entre otros, el Premio Iberoamericano Pablo Neruda (2006) y recientemente el Premio Southern (ambos por el total de su carrera) y el Premio Casa de las Américas de Poesía José Lezama Lima (por el libro *Alternando el paso de los hados*), estos dos últimos premios en 2009.

⁴⁶⁸ «En los retrovisores espejuelos/ de mi flamante coche día a día,/ por el arrabal del burdel al paso,/ de mudanzas un gris camión horrible/ llamado “Los Estigmas” yo diviso,/ cuyos focos mortecinos ojos,» “Los Estigmas”, pág. 25, Belli, Carlos Germán, *Sextinas y otros poemas*, Santiago de Chile, Universitaria, 1970. «Kid el Liliputiense ya no sobras/ comerá por primera vez en siglos,/ cuando aplaque su cavernario hambre/ con el condimentado dorso en guiso/ de su Lulú la Belle hasta la muerte,/ que idolatrara aun antes de la vida.» “Sextina de Kid y Lulú”, pág. 41, Belli, Carlos Germán, *Sextinas y otros poemas*, Santiago de Chile, Universitaria, 1970.

⁴⁶⁹ La sextina es un formato métrico usado en la Florencia medieval y que en el siglo XX fue revitalizado por Ezra Pound. Esta conexión temporal juega también parte de la complejidad conceptual de la que goza la obra, haciendo, continuamente, referencias indirectas y sometiendo el texto a continuos ecos que aquí sólo nombraré los más evidentes y aquellos que tengan que ver con su conexión con la imagen melancólica.

⁴⁷⁰ Añadí *Sextinas y otros poemas*. aun estando fuera del marco temporal (es de 1970) porque de *En alabanza del bolo alimenticio* no pude significar características tan esenciales de la poética de Belli. Faltaban perspectivas del autor del que sólo un libro no hubiese dado referencia completa.

retorcer el mundo a través de la abstracción⁴⁷¹. Así aparta la creencia y exploración de un campo “espiritual” del que hacerse cargo («Del invisible alado de los aires, / no importa recibir el fino cuerpo»)⁴⁷² y del que la lectura poética es responsable. La “anécdota” de los poemas de Belli es sencilla y cotidiana, casi esperpéntica. Valga como ejemplo “Sextina de los desiguales” donde el poema narra complejamente cómo un asno corre detrás de una yegua. Los motivos eróticos, así, aparecen desacralizados y la posibilidad de unión en una trascendencia se impide a través de la ironía. La trama de los poemas publicados en estos dos libros no adquiere, casi nunca, espacios muy complejos. La intensidad poética ocurre en el lenguaje. Por ejemplo en el poema “Al verano” momento de quicio entre el estío y el otoño⁴⁷³. Sin embargo este poema se construye con imágenes prototípicas del verano y que se van subvirtiendo en el lenguaje.

Son los recursos del metalenguaje⁴⁷⁴. Lo que crea entre el poema y el lector la interrupción necesaria de pensamiento para que se afínque un sentimiento estético. Así la expropiación de la realidad literaria a favor de la ironía y el raro subsuelo de la normalidad crea una desacralización de la sensación de lo cotidiano, es un espacio convencional que a través del lenguaje se invierte⁴⁷⁵. Quizá la distancia que pueden crear entre sí el lenguaje y estos distanciamientos mentales son las búsquedas más importantes de sus libros. En sus poéticas la imagen pasa a segundo plano con respecto de la producción metalingüística. Para Belli no hay más comunión que la de sentarse a la mesa para charlar en hipérbaton y más amor divino que el de la recreación irónica.

⁴⁷¹ Los hipérbaton ya son una marca indisoluble de este retorcer el léxico, pero se demuestra cómo en la “Sextina de Kid y Lulú”, (pág. 41, Belli, Carlos Germán, *Sextinas y otros poemas*, Santiago de Chile, Universitaria, 1970.) por ejemplo tenemos un amplio abanico de estudio del canon que repite palabras como “guiso”, “sobras”, “muerte”, “hambre”, “siglo” y “vida”, todas en posición de rima. Esta composición estrófica recuerda al mejor Herrera y Reissig de *La torre de las esfinges*. En el fondo sólo es un refuerzo de la retórica para hacer música, con profundidad.

⁴⁷² Pág. 51 Belli, Carlos Germán, *Sextinas y otros poemas*, Santiago de Chile, Universitaria, 1970.

⁴⁷³ Ambos aparecen en la pág. 28 y 36, Belli, Carlos Germán, *Sextinas y otros poemas*, Santiago de Chile, Universitaria, 1970.

⁴⁷⁴ Belli, cuando habla de los libros de los años setenta y su escritura de los años ochenta los califica como una “terapia lingüística”: «Hay una tendencia latente en mí, una proclividad o inclinación hacia lo tradicional. [...] Pero, el factor mayor que me impulsó a abrazar las formas tradicionales fue al necesidad de una terapia lingüística.» Pág. 212, Canepa, Mario A., *Lenguaje en conflicto: la poesía de Carlos Germán Belli*, Madrid, Orígenes, 1987. Esta terapia responde a un trasfondo de inseguridad del autor con el propio lenguaje, no con la poesía. No es la poesía la primera que se busca, sino la investigación. Por lo tanto encontramos la primera posibilidad de cerrar la univocidad no concreta sobre la poesía, sino con el lenguaje, lo que le concede cierta autonomía y más valor melancólico que negativo. Esta cualidad melancólica será la del desarraigo, como en Mutis fue llamado exilio o “deterioro”

⁴⁷⁵ Pág. 199, Canepa, Mario A., *Lenguaje en conflicto: la poesía de Carlos Germán Belli*, Madrid, Orígenes, 1987.

Pareciera que hablase de la normalidad como base del juego mientras se ejercita en la anormalidad lingüística. Así el giro continuo obliga a que nombrar las cosas sea diseccionarlas y el autor se ve obligado a ejercer su terapia en el discurso habitual para conseguir los brillos de lirismo que habitan en el juego semántico. Su decir no hace aparecer (como en Mutis) sino que nos repliega en nosotros para esforzarnos por el sentido y ese esforzarse ilumina los terrenos del lector-autor⁴⁷⁶. El texto se recrea al deshacer mentalmente el hipérbaton, en hacerlo inteligible. Al dotarlo de sentido, aparece el poema y en él nosotros, como lectores y de improviso. Este esfuerzo demuestra en él que las palabras son independientes en sí, lejanas del mundo y útiles en un sentido estético⁴⁷⁷.

Si buscamos una mirada personal del mundo descubrimos que su voz es la voz que habla para arrepentirse de haber nacido como dice en: «Pregunto por qué no fui despeñado», «para que yo abandone/ este linaje humano, / y nunca vuelva a él, »⁴⁷⁸. El lamento no es para transformarse, es sólo para responder y, en la lectura más literal, para perder la vida. Este punto de vista materialista es típico de la imagen melancólica. La imagen negativa convierte ese deseo en una nada, en una superación material, mientras que esta melancolía incluye un dolor⁴⁷⁹, que se debe al desarraigo y de ahí el sentido de la forma pasiva del verbo en el verso «Pregunto por qué no fui despeñado». Esta forma pasiva llama a la responsabilidad del lector, un gesto más de ironía que propicia la imagen melancólica.

La utilización de las imágenes simbólicas en las narraciones que aparecen en sus poemas le han valido al autor varios reconocimientos de su capacidad para aunar el

⁴⁷⁶ Pág. 177, Hill, W. Nick, *Tradición y modernidad en la poesía de Carlos Germán Belli*, Madrid, Pliegos, 1985.

⁴⁷⁷ «[Hablando de la contradicción entre el lenguaje culto y el localista de la poesía de estos libros] ¿Esa discordancia y contradicción lingüística es un reflejo del mundo real peruano, también contradictorio, discordante, en crisis?

Me parece que es una coincidencia, pues no he tenido un propósito especial al respecto. Esta tensión a nivel lingüístico, que usted señala, creo que se registra en algunas zonas de mi escritura y tiene su origen más bien en un afán estilístico.» Pág. 223, Canepa, Mario A., *Lenguaje en conflicto: la poesía de Carlos Germán Belli*, Madrid, Orígenes, 1987.

⁴⁷⁸ Ambos de distintos poemas en las págs. 540 y 541, de VV.AA. *Las islas extrañas*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2002.

⁴⁷⁹ Ningún poeta tan conectado con la soledad, la inmensidad y la Gracia como Carlos Obregón. En este se advierte la otra cara de la imagen melancólica, del que se entrega completamente para el júbilo: «Noble luz del estío/ fuga transparente/ del día entre los árboles/ como rumor de soledad/ como redondo júbilo/ de pájaros y nubes/ total el canto que me lleva/ por su morada verde de silencio/ en la tanta hondura el alma ya entregada.» Pág. 52, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985.

“simbolismo” con el “realismo”⁴⁸⁰. Esto supone una categorización hasta ese momento dual y que se lo debemos quizá a una aporía crítica. Quizá la lectura parcial de una realidad sea mayoritaria en su poesía. Es un intento material de encontrar los espacios complejos de la misma materia, siendo esta el lenguaje. Los libros de esta época giran en torno a la búsqueda y experimentación de un lenguaje que haga patria de vanguardia y, suponemos, influenciada por ritmos y el ambiente de experimentación masiva que copó estos años en la Lima de *Hora Zero*. Pero cuando se mezcla un símbolo espiritual a una forma material no se ejecutan ambos, sino que se pierde la concepción del espíritu cualitativamente situado y, por lo tanto, imposible de sumarle o sustraerle segmentos parciales de valor.

La imagen melancólica suele construir un *yo* poético indisoluble y el de Germán Belli es un ejemplo. Su muestra de dominio y retórica del lenguaje se hunde en las profundidades del tiempo, no en su cristalización. No abole las distancias, sino que las deja intactas al señalar la incompatibilidad que tienen los tiempos entre sí. Esta incompatibilidad no se muestra al poner juntas las palabras de distintas épocas, que da una apariencia de convivencia. La incompatibilidad surge del efecto psicológico de desdoblamiento que sufre el lector. La ironía, por ejemplo, es algo que no abandona la lectura entre líneas de estos dos libros. Estas características consiguen una voz personal, exuberante y extraña, pero no dan lugar a la imagen negativa porque secundan el materialismo intrascendente. En él ya se ha diluido en la incapacidad de expresar la experiencia espiritual por un prejuicio material del lenguaje. Al hacer hincapié en que el lenguaje es el objeto central, el lenguaje también pierde la efectividad tradicional y la intensidad se carga de componentes semánticos, mentales, no de vivencias expresas⁴⁸¹.

Otros autores reconocen y reutilizan las herramientas del lenguaje literario y de la tradición de orden mental (como símbolos, por ejemplo) de unas tradiciones muy concretas, como ocurre con la obra de Giovanni Quessep o en el punto de vista alquímico de Juan Ojeda. Su material también es mental, pero no rompe el lazo con la vivencia, sino que la intensifica porque hablan de la vivencia psíquica, reducto que todavía le queda al lenguaje después de “separarse” del “mundo de las cosas”. Ir más

⁴⁸⁰ Idea del prólogo de Julio Ortega a Belli, Carlos Germán, *Sextinas y otros poemas*, Santiago de Chile, Universitaria, 1970.

⁴⁸¹ El psiquismo es otra forma de materialismo, quizá más estrecha y ajena al espíritu. Pág. 127 Guénon, René, *El reino de la cantidad y el signo de los tiempos*, Barcelona, Paidós, 1997.

allá del lenguaje y repartir una sensación de desnudez es lo contrario de lo que consigue Belli en estos dos libros. Vuelve a cubrirse, no de cosas/palabras como en Mutis, sino de palabras sin más, significados, épocas históricas que han quedado en el trasfondo léxico. Aquí vemos cómo la imagen melancólica ocupa un espacio sin llenarlo del todo. Esto ocurre con especial fuerza en *Sextinas...* donde la elección de un metro excéntrico del siglo de oro español le sirve como catapulta para una experimentación surrealista voraz. Así no “llena” ni el siglo de oro ni el presente. Quizá por eso tardó nueve años (los recomendados por Horacio) para volver a publicar un libro de poesía que estudia parte de la obra anterior y recorre un nuevo nivel de prosaísmo presente desde el título: *Alabanza del bolo alimenticio*.

Si reflexionamos sobre qué puede llevar a Belli a escribir podemos creer que es un deseo de comunicar (porque comunica), igual que los místicos, pero en un sentido inverso. Los místicos experimentan una vivencia ausente que sienten la tentación de intentar expresar. Belli comienza en la escritura para poder avanzar en lo vivido semánticamente. Lo que nos salva es esa distancia del lenguaje (que sería humor según lo entiende Pirandello⁴⁸²) que se recrea en una ironía. Lenguaje y vida, unidos como abismos en el poema, hacen aparecer el pastiche. De él, la lengua culta y los valores cotidianos operan en el cedazo surrealista arrinconados por las fronteras del balbuceo y el simbolismo. Como hemos dicho, Belli construye un laberinto gramático⁴⁸³ que va a revestir la personalidad del *yo poético* y enfundarla en nuevas opciones de pérdida porque, al parecer, esa es una de las opciones vitales que toma en estos años con respecto a su lírica. El cuestionamiento de la realidad⁴⁸⁴ se hace desde el lenguaje, no desde la percepción de lo externo o desde un lugar conseguido por el espíritu. No hay mundo común, sino deconstrucción⁴⁸⁵ de lo que separaba las cosas del mundo. Los

⁴⁸² Pirandello, Luigi, *El humorismo*, Buenos Aires, Leviatán, 1994.

⁴⁸³ «¡Bah!, no/ del cardo/ la púa// mas sí/ de rosa/ el polen// rigiendo/ el gran/ mortal// de cuna/ a tumba/ forzoso» Pág. 39, Germán, Belli, *En alabanza del bolo alimenticio*, México D.F., Premia, 1979.

⁴⁸⁴ Por ejemplo, el término retórico barroco es el fundamento de toda la construcción objetiva de la realidad y, también, de su ironía. «En la gran superficie del planeta/ todo se lo administran por la tez,/ que si una faz ad hoc no se consigue, / hay quien entonces tórname soluble/ en una gota de agua que es su peso,/ y en tal líquido seno cuán pequeño,/ sin más trazas ni modos allí queda,/ por cierto sin la plana superficie/ y reluciente de los mudos peces,/ o de las ondas ni la faz tampoco,/ pues no visible yace ahora ya,/ éste que un filamento fue tan sólo, a quien los cielos no le dieron nunca/ la faz ad hoc que todos acá tienen.» “La faz ad hoc” Pág. 16, Germán, Belli, *En alabanza del bolo alimenticio*, México D.F., Premia, 1979. Como se puede entender, la misma mutación del ser tiene que ver con una ironía de la propuesta social y de la propia comprensión de una entidad “previa” que nunca se resuelve. Esto, evidentemente, sólo se puede entablar desde un diálogo racional extenso por las palabras.

⁴⁸⁵ «En realidad cual muchos también trago/ la pulpa que me toca de la carne/ en el reparto de los comestibles,/ aunque no a gusto de ella se le ve/ cuando a diario voraz me la manduco,/ en razón de que

poemas de Belli suelen ir directos a las formulaciones silogísticas para negarlas o enriquecerlas⁴⁸⁶. No hay disolución posible entre las tres opciones del silogismo, y si la hay, desaparece el gusto del juego constante de este autor. La profusión de la hipérbole⁴⁸⁷ en la poética de Belli constituye para este texto una función de sentido como algo secundario⁴⁸⁸ que depende del lector. La dependencia de la forma del lenguaje frente a la imagen que muestra es esencial para entender que su logro no es representar ciertos tipos de “encuentros” entre grados absolutos, como puede ocurrir en la imagen negativa, sino hacer un “cómo encontrar” esos estados dependiente de los significados y el orden del lenguaje.

Y aquí surgen gran parte de las virtudes particulares de este poeta que equilibra la lírica y la confusión poniendo al mismo nivel del verso distintas modalidades de lenguaje que son diacrónicamente dispares («pues quiero que en su seno mi progeñe,/ por quien boto yo el bofe»⁴⁸⁹), rompiendo, como en Mutis, la sensación de temporalidad ordenada en un sentido histórico de linealidad unidireccional que es avance, progreso. Esta necesidad de una Historia⁴⁹⁰ evita que los poemas con posible trasfondo espiritual o de reconocimiento de un interior trasluzcan una experiencia cumbre ya que el lector queda prevenido, a través de la ironía. Esto ocurre, por ejemplo, en el final de “Las cosas esquivas” («que ya no pido nada para mi hidrópica alma,/ en partir de este valle ahora resignada,/ en sí trenzada sola.»⁴⁹¹), donde sólo la soledad transcurre al fondo

la res de mi pulpa/ es de mejor estirpe que la mía,/ según me hace sentir cuando trituro/ su tierna carne blanca tan ajena,/ que ni una sola vez está conforme,/ en dentro de mi bolo alimenticio,/ que por más que se amolde día a día/ a cada circunstancia de la pulpa,/ extraño es uno y otro sin cesar,/ cual dos contrarios polos para siempre.» “La presa de carne que aspira a un bolo alimenticio de mejor alcurnia”, pág. 54, Germán, Belli, *En alabanza del bolo alimenticio*, México D.F., Premia, 1979.

⁴⁸⁶ Por ejemplo en el poema antes citado “La faz ad hoc”, donde se intenta construir una cosmovisión en la que es imprescindible esta capacidad de resolverse continuamente en el mundo, una falta de naturalidad que la misma naturaleza obliga.

⁴⁸⁷ En “El uso del talón” se lee «porque todo es cuestión de talón, ¡oh hi de aire!» Pág. 31, Belli, Carlos Germán, *Sextinas y otros poemas*, Santiago de Chile, Universitaria, 1970. Y en “El guardameta” «Para velar por el arco,/ del verde campo de fútbol,/ por aquél del universo/ sumo ser inanimado» Pág. 46, Germán, Belli, *En alabanza del bolo alimenticio*, México D.F., Premia, 1979. Ambas imágenes del poeta son o la hipérbole del objeto o la que lo rodea.

⁴⁸⁸ «Para mí tiene preeminencia lo que usted denomina yo protagónico o interiorización psicológica. En un comienzo la realidad circundante tal vez la tuve más presente, pero en cambio ahora fijo la mirada en la realidad ultraterrena.» Pág. 224, Canepa, Mario A., *Lenguaje en conflicto: la poesía de Carlos Germán Belli*, Madrid, Orígenes, 1987. Esta afirmación, hecha en una entrevista en 1984, demuestra la condición del poeta años después de publicar los libros aquí estudiados. El término “ultraterreno” no carece de ironía en este contexto, ya que se está refiriendo, no a un espacio trascendente, sino a la propia condición de la mentalidad la independencia del lenguaje.

⁴⁸⁹ “Poema” Belli, Carlos Germán, *Sextinas y otros poemas*, Santiago de Chile, Universitaria, 1970.

⁴⁹⁰ En caso de Belli lo necesario es la Historia del lenguaje para que tengan efecto sus hipérboles.

⁴⁹¹ Pág. 36, Belli, Carlos Germán, *Sextinas y otros poemas*, Santiago de Chile, Universitaria, 1970.

espiritual destronado del campo de intimidad por el recurso de “trenzar en sí misma” la expresión. Carente de una fuerza trascendente que ayude a la univocidad no concreta y debido a que toma al lenguaje como unidad inmanente sobre la que se orienta, la identificación intensiva ocurre, dándose una de las dos condiciones para la imagen negativa y creando, así, una imagen melancólica. La intensidad de esta imagen melancólica, justo al contrario que Mutis, se disuelve en una falta de identificación trascendente, la falta de univocidad no concreta. En Mutis (que se incumplían las dos condiciones de la imagen negativa) se podía transitar el túnel lineal de la historia en las dos direcciones (ir desde el príncipe de Viana a las carreteras *paisas* y viceversa), en Belli parece que el sentido de la Historia se encuentra en la oscuridad de un significado dialogado y pactado en terreno neutro. Un punto sin círculos y oscuro. Aunque, claramente, no es exclusivamente así, ya que el poema tiende a forzar la contemporaneidad del lector y también la del lector futuro que somos nosotros.

Los objetos⁴⁹² que nombra también se confunden en el ritmo frenético de los significados superpuestos de las distintas capas históricas que reverberan en el poema. Estos significados se extienden para dibujar en un lenguaje sorpresivo, casi de oxímoron y paradoja⁴⁹³. En lo cotidiano la materia se transforma. Pasa del descubrimiento de la primera vez que se ve a un estado donde todo se hace por encima, de memoria. Esta costumbre es una oportunidad en Belli donde el pasado del deseo se liga con el deseo presente. Las palabras antiguas con las casi por venir. La retórica del peruano da la sensación de ser una balanza de términos prestigiosos con un sabor de salvación irónica de la normalidad («*Abridme vuestras piernas/ y pecho y boca y brazos para siempre,/ que aburrido ya estoy*»⁴⁹⁴). Un ejemplo que define la relación mente-espiritualidad de Belli es el poema “En el coto de la mente”, título que dará nombre a una de sus antologías más recientes.

⁴⁹² Por ejemplo, es densa la cantidad de sustantivos y sustantivaciones que se leen en el poema “En la Hacienda ‘El Desdén’ ”: «Estos silos/ reservorios/ no de trigo/ de los síes, // mas de cardos/ de los nones,/ como granos/ infernales, // cuán prensados/ uno a uno/ en sus senos/ hasta el tope, // cuya hierba/ recogida/ en las breñas/ solitarias, // es el heno/ destinado/ a los híbridos/ por igual, // Quienes buscan/ siempre en vano/ una brizna/ de los síes,» pág. 20, Germán, Belli, *En alabanza del bolo alimenticio*, México D.F., Premia, 1979.

⁴⁹³ Pág. 154, Hill, W. Nick, *Tradición y modernidad en la poesía de Carlos Germán Belli*, Madrid, Pliegos, 1985.

⁴⁹⁴ “A la noche”, pág. 37, Germán, Belli, *En alabanza del bolo alimenticio*, México D.F., Premia, 1979. Este caso se extiende a otros poetas como ocurre con Rafael Larrea que dice «*Ahora sí/ venga, le cuento mi universo/ ¿No quiere servirse un sol?*», Pág. 118, poema XV, Larrea, Rafael, *Antología poética*, K-oz, Quito, 2006.

EN EL COTO DE LA MENTE

En las veladas aguas cristalinas
 del exclusivo coto de la mente,
 un buen día nadar como un delfín,
 guardando tras un alto promontorio
 la ropa protectora pieza a pieza,
 en tanto entre las ondas transparentes,
 sumergido por vez primera a fondo
 sin pensar nunca que al retorno en fin
 al borde de la firme superficie,
 el invisible dueño del paraje
 la ropa alce furioso para siempre
 y cuán desguarnecido quede allí,
 aquel que los arneses despojóse,
 para con premeditación nadar,
 entre sedosas aguas, pero ajenas,
 sin pez siquiera ser, ni pastor menos.⁴⁹⁵

Como vemos, la forma de saltar de un ámbito a otro de la expresión se debe a las habilidades simbólicas del poeta. Como ocurre en Belli los textos de Hafiz Shirazí, unen, presentan una intensidad verbal vertiginosa mientras que, por ello, no le impide utilizar imágenes negativas que entre ellas se desvelen. Comparo un poema de Belli con otro de Shirazí con el fin de demostrar la diferencia de la práctica de la imagen negativa y la melancólica. La diferencia básica entre ambos está en el grado concedido a la ironía.

Al dar gracias a dios por la paz alcanzada entre él y yo,
 la copa de gratitud vaciaron, bailando, los sufíes.

Los cielos no pudieron soportar el peso de la prenda.
 Cayó la suerte en el nombre de ese loco que soy yo.

⁴⁹⁵ Pág. 27, Belli, Carlos Germán, *Sextinas y otros poemas*, Santiago de Chile, Universitaria, 1970.

No es fuego aquel cuya llama despierta la risa de la vela.
Fuego aquel es el que prende en la levedad de la falena.

¡De las querellas de las setenta y dos sectas, apartaos!
Que por no ver la verdad crearon fábulas distintas.⁴⁹⁶

En ambos poetas se describen las materias mentales, en Belli como «*veladas aguas cristalinas*»⁴⁹⁷ y en Shirazí como el originador de «*las querellas de las setenta y dos sectas*»⁴⁹⁸. Pero sólo en Belli se nombra los actos, de una pureza e, incluso como es el caso, de una adquisición espiritual amplia. En “El coto de la mente” al zambullirse en el agua es como si penetrase en la mente. Aquí pierde sus contradicciones léxicas (al no ver orillas) y sabe que no se saldrá. Pero no ocurre un cambio en el lector, es decir, la identificación intensiva no llega al máximo al no existir un cambio de tono y de ritmo en el poema o el poemario o la poética del autor que desvele que esto ha sido cierto en otros ámbitos porque la identificación se ha descrito con la distancia mental del lenguaje. No hay una experiencia que aparezca por detrás de lo descrito y, por lo tanto, la univocidad concreta no puede cristalizarse. El poema se sumerge en un pasado, en una típica articulación melancólica que niega la posibilidad de revivirla por el mismo efecto de deseirla. Su deseo revive otra experiencia, que en su caso es la poética. Como en la oración de Mutis parece que el tono dispersa el hecho, aquí la descripción no tiene mucho que ver con la normalidad del lector. En Hafiz encontramos una continuidad de la expresión y, por lo general, “veloces” giros semánticos en los versos que obligan a resituar el punto de mira del lector. No así en Belli que nos sustrae elementos del sistema a través de la elipsis para poder corroborar por otros caminos que ese hundirse en la mente ha sido y no sólo se ha descrito. De lo descrito nos queda el maravilloso

⁴⁹⁶ Pág. 121, Hafez Shirazí, *101 poemas*, Guadarrama (Madrid), ed. del oriente y del mediterráneo, 2002.

⁴⁹⁷ “Las aguas” suelen ser motivo de la emotividad o la intuición emocional, pero aquí se contraponen los términos de la transparencia y su imposibilidad para verse del todo, lo que nos parece una metáfora sobre los pensamientos.

⁴⁹⁸ Esta idea remite a la opinión que podría tener Shirazí de las vanguardias literarias en opinión a un solo origen de la literatura: «¡De las querellas de las setenta y dos sectas, apartaos!// que por no ver la verdad crearon fábulas distintas.//Ni por un fardo de ideas, dejamos nosotros el camino,/ pues de una sola semilla el hombre terrestre fue creado.// Nadie como Hafez del rostro del pensamiento quitó la máscara,/ desde que están rizando el rizo los que cortejan la palabra.». “Anoche vi a los ángeles”, Pág. 121, Hafez Shirazí, *101 poemas*, Guadarrama (Madrid), ed. del oriente y del mediterráneo, 2002. Esta división múltiple de la palabra es la que Shirazí, como poeta místico, rechaza y que, en mi opinión, se corresponde de una manera mucho más cercana a la identidad de la imagen negativa.

testimonio de algo que no se resuelve en ampliación, sino en venganza sistemática del mundo⁴⁹⁹ (o en su defecto el cuerpo, ese dueño de la mente enfadado y convertido en estatua conmemorativa con el «para siempre»).

La imagen negativa puede aparecer como interpretación de la parábola (o el mito platónico) del hombre que alcanza una realidad y de la que debe hacerse cargo y que Belli desacraliza negando “ser pastor”⁵⁰⁰. Las imágenes del poema desarticulan la posibilidad de una unidad. Si supiese dónde ha dejado su ropa, quién le iba a secar los pensamientos (las lagunas mentales) o pudiese hablar con los seres que habitan el fondo de ese río en el que nunca se mete dos veces el mismo hombre, quizá nos hubiese dado la razón para entrar en otro juego, pero Belli demuestra que no pertenece a las ramas de los contemplativos, los actores de una imagen negativa, aunque la esté bordeando con la imagen melancólica. Es un matiz que, por análisis, suponemos que es determinante para ejemplificar una actitud que se extiende en otros poemas contemporáneos.

Junto al pez y el pastor, muchos de sus finales poéticos tienen remates de pseudo-sacralidad cristiana. El “amén” clásico traducido al «*Así sea*», de los poemas “El uso del talón”, y “Los engranajes” o el «*y no ser tal jamás,/ sino clo, guau, miau, mu./ GRATIAS DEO.*» de “Canción primera”⁵⁰¹, lo que demuestra, con el resto del contenido, el paralelo con la burla de lo tradicionalmente sacro. Este es un tono más intenso que el estilo ritualista de Mutis. Ambos evitan el logro de “La torre de las esfinges” Herrera y Reissig al construir su poema sobre el rezo profundo de las horas y Belli adquiere la tradición irónica de *Los éxtasis de la montaña* del mismo Herrera o el *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones.

Casi no se ha hablado de *Alabanza al bolo alimenticio*, aunque creo que se ha podido recoger el testigo espiritual⁵⁰² en lo más sucintamente posible y de sólo una

⁴⁹⁹ «y cada vez más duras te comportas,/ aunque tu blanca carne tierna sea,/ pensando no más en tu pastor gástrico,/ pese a que con desgano sazónárate,/ cual insignificante solomillo,/ dejándote en el plato de repente/ por ser tú para él poco apetecible.» “La presa de carne que no se deja comer porque piensa en otro bolo alimenticio”, pág. 48, Germán, Belli, *En alabanza del bolo alimenticio*, México D.F., Premia, 1979.

⁵⁰⁰ Que, a su vez, hace interferencia con este oficio del hombre que deja su quehacer y se dedica al solaz, a la refrescante ocasión de dejar de ser bucólico en el trabajo, algo que a él tampoco le incumbe. Es la negación simbólica de una posibilidad de vida contemplativa.

⁵⁰¹ Pág. 31, 46 y 60, de Belli, Carlos Germán, *Sextinas y otros poemas*, Santiago de Chile, Universitaria, 1970.

⁵⁰² O anti-espiritual, como se ha constatado, ya que el poeta rechaza una responsabilidad: el lenguaje no es más que un juego y sin un sentido de coherencia no irónica no tiene sentido la demostración de lo

cadena de citas, para no hacer extenso algo que debería ser simplemente intenso. Pero en uno de sus poemas más verticales del libro dice así:

Que muy pronto mañana

Que muy pronto mañana, y no más ya,
volar suelto por el etéreo claustro,
y a ras de agua y del voraz fuego,
bajo el gran albedrío deleitoso
de las cien mil partículas ocultas,
y deste bulto al fin sin nudo alguno,
liberado de litros,
metros y kilos viles,
que tras de tales sólo hay,
como aferrado a las entrañas hondas,
atroz infierno e insondable abismo.

Estos bajos tan mortificantes,
y nunca nada bien por más empeño,
malgastando los días de la vida
en vela y aun en sueño atesorado,
por relatar en elegante verso
inalcanzable de amor, y no poder,
que codiciarlo fiero
día tras día en balde,
en tanto entre los vientos hacia el Sur,
desesperadamente sin vivirlos,
los dulces ratos se van uno a uno.⁵⁰³

Y el poema continúa, aunque creo que esta es la parte central para ver cómo las profundidades no se pueden tocar o considerar estériles las mismas. La adjetivación nada inocente que permite el humor nos hace distanciarnos como lectores de una empatía emocional: «liberado de litros,/ metros y kilos viles» juega una imagen de su paradoja. Intenta “liberarse” de un sistema que es abstracto convirtiéndolo, así, en

vivido. Esto se explicará más tarde con el problema de la ironía como lugar no propicio para la imagen negativa

⁵⁰³ Pág. 57, Belli, Carlos Germán, *En el coto de la mente*, Santiago de Chile, Universitaria, 2006.

material y haciendo un juicio de negatividad, por extensión, de esa misma abstracción que es la que corresponde al motor inicial de su creación poética. Es así que la inclusión del espíritu le es imposible, ya que en ese intelectualismo también reniega de la cualidad. El resto del poema puede entenderse como la frustración de «*codiciarlo fiero/día tras día en balde*» y la imagen melancólica aparece acto seguido con el tópico del *tempus fugit*: «*los dulces ratos se van uno a uno*». Después de haber negado la idea de la abstracción no duda en hablarnos de «*Vientos del sur*» y de otras imágenes volátiles de las que anhela una respuesta. Y así el circuito se cierra dejando espacio para una nueva negación y no pudiendo comprender o expandir al lector la experiencia de esa disolución de los límites que supone la imagen negativa. El poeta continúa con este motivo la “Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma” durante el resto del libro. Estos títulos y alguna de estas intenciones se asemejan más a la crítica a una antigua retórica de entender las distancias duales clásicas (alma-cuerpo, o cuerpo-espíritu) que el mismo derecho de unión. Quizá se deba a que el mecanismo mental es eminentemente dual y por ello, debido a una poética mental este se repita sin solución.

Ya que hemos clasificado a Mutis en un sistema práctico de “misticismo”, a Belli, que no entraría en él, podríamos imaginarlo en la famosa parábola del sembrador⁵⁰⁴, donde el grano cae en terreno pedregoso y no llega a él el agua de la vivencia necesaria para germinar, ya que sólo el aire (un aire maravilloso y animal que nos muestra en un lenguaje hecho para disfrutar de él) no es suficiente para que germine el proyecto de elevación.

Su labor de desmitificación es más intensa y progresiva porque mina la materia principal que posee: el lenguaje. Si al lenguaje se le articula un valor nulo, o menos que cero, como ocurre en la ironía⁵⁰⁵ se evita que el lenguaje se vacíe, que la expresión se desarrolle hacia espacios donde ella sea prescindible. Porque su lenguaje, como hemos visto en el poema, resta cualidades al lenguaje y así se hace imprescindible. No termina de vaciar, de ver la profundidad negativa debido a su falta de univocidad no concreta.

⁵⁰⁴ Marcos 4, 1-20.

⁵⁰⁵ Es menos que cero el valor de la ironía debido a que el discurso ya no comunica de una forma recta, sino que es lo que está escondido, lo que se le resta a su uso “abierto”. La ironía impide la analogía, que siempre necesita un uso recto de la identificación de dos espacios, para introducirnos en un plano simbólico o más alejado del lenguaje donde los significados sean vacíos originen, así, imágenes negativas.

Así es como Belli presenta una actitud simbólica como meterse en un lago⁵⁰⁶ y ponerlo a la altura de la mente y que pueda articular otros elementos que no correspondan a la analogía, sino por el uso de estas imágenes del vacío que no llega a servirse de ellas porque su voz está puesta en un punto de vista de la imagen melancólica que premia, sobre la aclaración de la vida contemplativa, la relación del lenguaje y el mundo.

3.3.3 Javier Sologuren: la emoción

*«El lenguaje soñador
del mar
siempre extenso y herido. »
Javier Sologuren*

La imagen melancólica de Sologuren⁵⁰⁷ expresa los elementos de la sensibilidad corporal, en su definición central más “emparentada” con la materia, reflejada en el cuerpo psíquico y físico.

En sus imágenes, en los paisajes interiores que crea él advierte una oscuridad directa para la expresión lírica. Esta oscuridad no es un punto de vista, sino un fin, un

⁵⁰⁶ El lago simboliza el ojo de la tierra desde el que el mundo de los muertos puede observar el mundo exterior. El lago, para la tradición China, significa la profundidad interior que otorga la alegría exterior. Es una metáfora de la inteligencia bien integrada, de la madurez. Cuando las aguas del lago son oscuras representa la mirada al sí mismo, la profundidad y la mirada espiritual al mundo. Pág. 624, entrada de “Lago”, Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007. Entrada de “lago”, Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1991. También se pueden consultar estos símbolos en Jung, Carl Gustav, *Obra completa. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Vol. 9/I, Madrid, Trotta, 2002; Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, F.C.E., 1978; hexagrama 58, págs. 309 y ss., *I Ching. Libro de las mutaciones*, Barcelona, Edhasa, 2004; Burckhardt, Titus, *Símbolos*, Barcelona, Tradición Unánime, 1982; Guénon, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, 1995.

⁵⁰⁷ Javier Sologuren (1921-2004) poeta peruano, profesor universitario, ensayista, traductor, antologador y editor. Nació el mismo día, pero 21 años antes que Javier Heraud. Vivió en Suecia, donde fue profesor universitario entre 1951 y 1957. A su vuelta, un trabajo incansable y una sensibilidad especial le permitió ser el primer editor de poetas como Javier Heraud, Luis Hernández o Antonio Cisneros. Se le considera, junto a Jorge Eduardo Eielson, los dos poetas principales de la generación del cincuenta en Perú (en este sentido recibieron juntos el premio SUNAT “Miguel de Cervantes, Recaudador de impuestos” 2001). Es de notar que ha usado un título unitario para las recopilaciones completas de su obra poética. *Vida continua* es el título que sugiere que sus poemas se disuelven unos con otros formando una misma cuerda. Ha destacado en Perú como traductor de poesía china y japonesa, un oficio siempre difícil y arriesgado.

poder en el mundo en vez de una claridad en la materia. Para este peruano la muerte es la opción y el dolor el descubrimiento («Sin ti dolor/ la vida es siempre ajena»⁵⁰⁸). Muerte y dolor repiten motivos vitales que construyen el poema, intuiciones proyectadas desde la inconsciencia que se velan al intentar ponerse sobre la palabra que investiga la palabra. Son estos dos motivos (el dolor y la latencia velada de la autorreflexión) los que otorgan un valor de existencia demostrable a la vida a los ojos de Sologuren. Tanto que para la personalidad del yo poético se vuelven imprescindibles. Si el poeta va “por el aire” no referirá la libertad (que sería lo esperable en el cliché) sino la oscuridad: «Surcando el aire oscuro/ de mi pecho»⁵⁰⁹. Esta cosmovisión desentraña la imagen melancólica con su anclaje material. Su noche es inferior⁵¹⁰. Vive un proceso que no puede trascender sin desaparecer la identificación debido a que se necesita la identificación de los procesos del lenguaje para trascender su poesía. La identificación intensiva está así negada por un discurso fragmentario y una disposición en la página que es análoga a este discurso⁵¹¹. Aquí la ironía lúdica, generadora de distancia de Belli no es posible, pero ambos asumen que el lenguaje no es una realidad vivencial. Los versos de origen desgarrado y de una impresión imposible de solucionar desde el lenguaje pueden ser síntomas de este aspecto: «a fin de cuentas/ qué sabemos/ de las/ reglas del juego/ dentro de este cuarto/ donde/ el día es una/ mecha humeante»⁵¹². La ironía de Belli radica en que el poeta es más simultáneamente bipolar. En Sologuren la ironía es casi circular debido a las cualidades retroactivas de la emocionalidad. Para el lector, la expresión de Belli es una lírica del trabajo retórico, en Sologuren, del hallazgo sentimental. Ambos ponen el lenguaje en tela de juicio⁵¹³. Sologuren trabaja el lenguaje poético como si fuese una escasa partícula del universo. Y su universo sólo es un universo material. Esto enlaza con el fin lógico que inician las líneas vanguardistas que abre Vicente Huidobro. La actitud de los dos peruanos parece aislar conceptos como

⁵⁰⁸ “Posesión”, pág. 28 Sologuren, Javier, *Surcando el aire oscuro*, Madrid, CMB, 1970.

⁵⁰⁹ Pág. 11, Sologuren, Javier, *Surcando el aire oscuro*, Madrid, CMB, 1970.

⁵¹⁰ Y su muerte también es inferior. «pobre cabeza tuya mía/ en/ pesantez/ de/ muerte/ que no aceptas que no acepto». Pág. 49, Sologuren, Javier, *Folios de el Enamorado y la Muerte*, Caracas, Monte Ávila, 1980. Este rechazo a la muerte es una forma de evitar el cambio regenerador que luego se explica en los poetas de la imagen negativa.

⁵¹¹ Pág 38, Cabrera, Miguel, *Milenaria luz. La poesía de Javier Sologuren*, Madrid, El tapir, 1988.

⁵¹² Pág. 11, Sologuren, Javier, *Surcando el aire oscuro*, Madrid, CMB, 1970.

⁵¹³ Sologuren también trabaja la ironía: «perdón por la/ ya no/ página blanca// perdón por la/ fisura/ de sus unidas aguas/ por este/ nuevo/ silencio mayor/ de la/ escritura// [...] perdón por la diversión/ que les niego/ por la/ pluma que quiebro/ sin/ bailar ni cantar» Págs. 41 y 42, Sologuren, Javier, *Folios de el Enamorado y la Muerte*, Caracas, Monte Ávila, 1980. Y su investigación en el lenguaje ha sido retratada por diferentes estudios, por ejemplo en Rebaza Soraluz, Luis, *La construcción de un Artista Peruano Contemporáneo*, Lima, Fondo Editorial, 2000 y Cabrera, Miguel, *Milenaria luz. La poesía de Javier Sologuren*, Madrid, El tapir, 1988.

“verdad”, “lenguaje” y “vivencia”. Si bien, en Sologuren, con algún canal de comunicación que permite desplazarlas y hacerlas más vívidas, ya que insinúa paradojas («*escribo/en la/ zona/ del silencio*»⁵¹⁴) y este recurso es parte del repertorio de la retórica de los místicos, aunque estos no hagan referencia directa a las relaciones del lenguaje.

La imagen melancólica, como ocurre en Eielson aparece en la utilización de las sangrías y los espacios. El blanco en Sologuren cobra un valor vital⁵¹⁵. El silencio que trasluce la versificación, así como el ritmo distinto de dicción frente a la presentación gráfica implica una distancia entre cómo tiene que ser leído y cómo se debe representar en la mente y a los ojos. El espacio en blanco que deja en las páginas se parece mucho a la intención de los grabados de Szyszlo⁵¹⁶ que ilustran sus ediciones. Un punto de luz en medio de una maraña ocupada por la materia, que en este caso es la tinta formando palabras, expresiones, ambientes. El espacio sirve aquí para condensar, intensificar.

Hay algo de iluminación en los espacios que describe, pero mínima, que se apoca en su no saber dónde ocupa ese espacio⁵¹⁷ y de esta hasta la génesis del texto parece imbuirse (más en *Surcando el aire oscuro*, que *Folios del enamorado y la muerte*) en la pregunta sobre el propio lenguaje que lo crea. El autor tiene consciencia

⁵¹⁴ “márgenes” Pág. 76, Sologuren, Javier, *Surcando el aire oscuro*, Madrid, CMB, 1970.

⁵¹⁵ Valga como ejemplo el fragmento del siguiente poema titulado “márgenes”

« escribo	al pasar
en la zona	acá la
del silencio	mano
no toco el	al trazar
centro/ sólo	las letras
lo limite	o al picarlas
el centro	he dado»

Pág. 75, Sologuren, Javier, *Folios de el Enamorado y la Muerte*, Caracas, Monte Ávila, 1980. Este centro que se acota es una imagen muy clara de la poesía de Sologuren. La melancolía hace fuerza sobre los márgenes del deseo, porque el deseo no se termina de cumplir. Así el discurso se pierde y aísla y se busca a sí mismo, igual que la emoción no encontrada de Sologuren. Este espacio de exclusión entre el lenguaje y la emoción es el que Sologuren puebla. Esta es una definición muy concisa de la imagen melancólica ya que se atiende a la “palabra” y su deseo sobre el propio vacío, al que no se le dota de fuerza, sino que se subordina al verso por el hecho de no utilizarse como “respiración” o al dividir dos poemas. Ambas cosas concurren en este texto.

⁵¹⁶ Fernando de Szyszlo (1925), marido de Blanca Varela, reconocido escultor y pintor, es uno de los artistas más destacados de la vanguardia peruana. Su pintura, de clave abstracta, estuvo estrechamente ligada a la evolución de la poesía del país, así como a una intensa colaboración con escritores y poetas. La ciencia y la filosofía juegan también una parte importante en su obra, así como la evocación de mitos, rituales y los paisajes de la costa y el desierto peruano. Es miembro de la Academia peruana de la Lengua. *Fernando de Szyszlo*, Bogotá, Alfred Wild, 1991.

⁵¹⁷ Como diría de la luz intuitiva de la creación Juan Ramón Jiménez “En esa luz”: «En esa luz estás tú;/ pero no sé dónde estás/ no sé dónde está la luz.» “Juan Ramón Jiménez”, VV.AA., *Las ínsulas extrañas*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2002.

de que en el libro él es un ente autónomo y busca, desde su primera publicación, perfilarse de manera clara⁵¹⁸. Pero estas exigencias se hacen fuera del poema y si son previas a la creación⁵¹⁹ construyen un mundo abstracto e inasible desde pocos puntos referenciales a objetos denotativos. Se parece bastante, aunque matiza lo que intuye Scholem en la crítica moderna a la capacidad de creer en el lenguaje de la deidad.

Cuáles serán el valor y la importancia del lenguaje –el lenguaje del que dios habrá sido apartado–, es la pregunta que deben plantearse los que todavía creen que pueden oír el eco de la desaparecida palabra de la Creación en la inmanencia del mundo. Es una pregunta cuya respuesta, en nuestros días, tal vez la tengan los poetas. Pues los poetas no comparten la duda que la mayoría de los místicos tienen respecto al lenguaje. Pues los poetas tienen un vínculo con los maestros de la Cábala, aún si rechazan la formulación teológica cabalista por ser todavía demasiado enfática. Y este vínculo es su creencia en el lenguaje como un absoluto, como si estuviera constantemente abierto por la dialéctica. Su creencia en el misterio del lenguaje es lo que se ha vuelto audible.⁵²⁰

Y Sologuren responde a oscuras ¿Hasta qué punto es esta construcción un acto de mística? ¿Dónde radica en él? Sologuren no entra en esta exposición de los poetas-cabalistas, ya que su uso del lenguaje, aunque para el lector no cabe la ironía, su marca de uso exterior es de reflexión sobre el mismo y no de los avances del mismo en la

⁵¹⁸ Ver el prólogo de Abelardo Oquendo a Sologuren, Javier, *Vida continua (1945-1970)*, Lima, Instituto nacional de cultura, 1970. (Págs. VII-XXV)

⁵¹⁹ Que no lo parecen, ya que en la creación prima una ráfaga intuitiva: poemas generalmente cortos, pulidos por el gusto y atajados en un solo tema, entregados, aparentemente, a la pasividad de la composición o el capricho de la respiración del autor, aunque persigue una estilización estética (muchos poemas tienen versos de una sola palabra o no pasan de ser hexasílabos), dejando en la reflexión la importancia del momento vivido, sólo como pregunta ingenua, ya que estos poemas son contenidos de perdurabilidad, voluntad de creación estética que pretende superar el paso del tiempo sobre el lenguaje, pero no asumen el cambio que se ha venido intentando referir con la expresión de la imagen negativa como un uso central. Que perviva un acto de dolor por encima de una generación del vacío es una condición de la imagen melancólica.

⁵²⁰ Pág. 45 “El nombre de dios y la teoría lingüística de la Cábala” Gershom Scholem y otros, *Cábala y deconstrucción*, México, Azul, 1999.

identificación sin fisuras. Desde luego que no llega a las combinaciones alfabéticas de Abulafia⁵²¹ y mucho menos en la concepción de un mundo hecho de palabras. Tampoco muestra arrebatos, éxtasis, estado de beatitud⁵²² o ampliaciones de conciencia. Por el otro extremo, Sologuren cree en la distancia y que son las mismas palabras (el orden poético de ellas) las que parecen saltar los dos abismos. Así, la creación, intentada en un acto de intuición y un continuo pulido, dibuja círculos en torno a los arquetipos. Estos se pueden cristalizar en objetos, aunque cumplen funciones reguladoras de sentidos y emociones comunes a todos nosotros. El título de *Folios de El Enamorado y La Muerte* parece remitir a dos cartas del Tarot de Marsella (o el *Silver*, - también llamado “de Waite”-) una con el mismo nombre (que es “el arcano mayor VI”) y la otra conocida, popularmente así: “La muerte”⁵²³ (aunque es “el arcano mayor XIII” y no tiene segundo nombre). Si recorremos ese libro de poemas podemos ver que se dibuja una tercera carta de los recortes de muchos versos que, en el fondo, dibujan una imagen. Esta es la de la carta del Diablo (arcano mayor XV) que según una de las explicaciones habituales consiste en la ruptura de límites, la construcción de herramientas debajo de los cauces habituales (secretismo, mafia...) y el poder sobre los productos materiales⁵²⁴. Si observamos la figura central y comparamos con la interpretación habitual el hermafrodita alado tiene «un pie/ [que] se hunde en la arena y el otro teme hundirse más»⁵²⁵. Esto suele significar el apego a un sistema material y el ansia de levantar el vuelo, pero las «pesadas alas/ de agua»⁵²⁶ impiden poder terminar de llegar a una realidad trascendente porque se quiere cargar con el mundo material al mismo tiempo.

⁵²¹ Abraham Abulafia es un cabalista español nacido en Zaragoza (1240-1291) fundador de la Cábala extática que pone al hombre en el centro de la mirada mística. Una de las herramientas más famosas de esta mística consiste en reflexionar sobre palabras hechas sistemáticamente con los caracteres hebreos que no tienen porqué tener un significado concreto. Abulafia también se distinguió como poeta y fue proclamado como uno de los mesías venideros. Cuentan que partió a roma a convertir al judaísmo al papa Nicolás III y este murió la noche antes de su llegada. Esto casi le entrega a las hogueras. Sobre la cábala extática leer el punto 2.6.2, “Cábala extática y Abraham de Abulafia”, Págs. 240 y ss., Laenen, J. H., *La mística judía. Una introducción*, Madrid, Trotta, 2006.

⁵²² Entiendo aquí estado de beatitud según las págs. 15-51 Hulin, Michell, *La mystique sauvage*, Paris, PUF, 1993.

⁵²³ Para un estudio más detallado de los motivos de la muerte en la obra de Belli, se puede consultar “Vivir es morir, y morir es vivir”, págs. 61 y ss., Cabrera, Miguel, *Milenaria luz. La poesía de Javier Sologuren*, Madrid, El tapir, 1988.

⁵²⁴ Para una opinión psicológica más profunda leer “XV. El diablo”, págs. 239 y ss. Jodorowsky, Alejandro y Marianne Costa, *La vía del Tarot*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004.

⁵²⁵ «a las sombra de las primicias del verano» pág. 19, Sologuren, Javier, *Folios del enamorado y la muerte*, Caracas, Monte Ávila editores, 1980. A parte de esta nota, este verso en concreto recuerda como parodia al título de la segunda parte de la obra de Proust, *En busca del tiempo perdido*, “A la sombra de las muchachas en flor”.

⁵²⁶ «meteoros», pág. 25, Sologuren, Javier, *Vida continua (1945-1980)*, México D.F., Premia, 1981. En muchas versiones de este Tarot (como la de Camoin-Jodorowsky) las alas del diablo son azules oscuras.

Simultáneamente las dos figuras desnudas realizan esta misma acción. Son diablos o espíritus o acciones sujetas al orden material que no pueden ver por la «*manía mía de mirar arriba*»⁵²⁷. El hermafroditismo de Sologuren aparece en el mismo hecho de su expresión impersonal que linda con la poesía pronominal. A su vez si fijamos la atención en la punta de la espada (que hiere como ataca) hay una «*pluma que quiebro/sin/bailar ni cantar*»⁵²⁸ escondida entre los dibujos del ala. El Diablo es, además, uno de los padres arcanos de la melancolía, ambos (Saturno, al que luego se le identificará parcialmente con el diablo) son personificaciones del tiempo.⁵²⁹

Él se acerca a arquetipos de quien haya creado y recreado esta carta del Tarot. Para Jung pertenecería a las posibilidades de representación del *ánima*⁵³⁰. La carta número XV se interpreta como una incapacidad para alcanzar estados espirituales “limpios” y un apego por los trabajos soterrados. Si tuviésemos que ejemplificar esta creación en Sologuren encontraríamos toda una trama de borrador y poemas extensos publicados en últimos recortes, como ocurre con “La hora”⁵³¹.



Aunque esto fuese válido, un libro como *Corola parva* contiene las iluminaciones más claras de este tiempo de creación donde la mayoría es «*Tormento y duración/ lágrima y trino*»⁵³² y que la máxima preocupación del místico, que es el amor, se reduce en el poeta a «*las trampas/ del amor/ urdidas con palabras*»⁵³³. Como vemos esta expresión de las palabras es lo que crea el desapego y la desconfianza a la realidad del lenguaje⁵³⁴,

⁵²⁷ «estrellas», pág. 85, Sologuren, Javier, *Vida continua (1945-1980)*, México D.F., Premia, 1981.

⁵²⁸ Pág. 34, Sologuren, Javier, *Vida continua (1945-1980)*, México D.F., Premia, 1981.

⁵²⁹ Que la melancolía es una cualidad del tiempo se puede ver en distintos hechos artísticos. Quizá uno de los más famosos sea la “Melancolía” de Durero.

⁵³⁰ Jung, Carl Gustav, *Obra completa. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Vol. 9/I, Madrid, Trotta, 2002, págs. 53 y ss. Este diablo sería, más concretamente una interpretación hermafrodita de la sизigia.

⁵³¹ Apéndice de Sologuren, Javier, *Vida continua (1945-1980)*, México D.F., Premia, 1981 págs. 135-146.

⁵³² Pág. 91, Sologuren, Javier, *Vida continua (1945-1980)*, México D.F., Premia, 1981.

⁵³³ Pág. 45, Sologuren, Javier, *Vida continua (1945-1980)*, México D.F., Premia, 1981.

⁵³⁴ Un desapego de la importancia de cómo resuena una sola palabra en el lector que la puede leer múltiples veces, consiste en el recurso del poema “continuo 2” (pág. 33, Sologuren, Javier, *Folios de el Enamorado y la Muerte*, Caracas, Monte Ávila, 1980) que empieza y termina «por qué por qué por qué por qué por qué por qué», donde la partícula “por qué” se repite 28 veces, y el resto del poema consta de 27 palabras. Quizá sea una casualidad, pero esto es un juego conceptual (siempre hay una pregunta más que una palabra) que distrae de la capacidad del lector de construir con la palabra una “imagen negativa” ya que se dispersa con el significado.

lo que desmonta su acercamiento por completo a lo que antes he ligado al cabalista-poeta.

La imagen melancólica es la que guía, por esta misma oposición entre dolor y mundo a la imagen negativa. El dolor, cuando no es un indicativo del cambio, lo es del miedo (que es la represión del cambio) que en Sologuren se muestra como melancólico. El trabajo lírico del peruano durante estos años, aunque variado y con muchos más temas que los aquí definidos, nos ayuda a bucear por oscuridades de distintas densidades. La suya se mueve mejor por el dolor que es indisoluble para la realidad y del que hace bandera de individualidad y continuo («*La ausencia /siempre/ presente*»⁵³⁵). Quizá esta elección poética ha conseguido motivarle para poder mantener una obra dirigida a “vidas continuas” que lleva recogiendo desde 1966. Su vivencia es de una mentalidad que pasa por el corazón y de una emocionalidad que cruza el raciocinio:

Sólo
en esta habitación
en esta gran
jaula ordenada
diciéndome
para qué habita
por qué nuestro hábito
de creer
que habitamos
solo
al compás del orden imperante
oyéndome pensar
situado
en la tangente del pleno y del vacío
oyéndome pensar⁵³⁶
(brazadas

⁵³⁵ Págs. 75-76 y 28, Sologuren, Javier, *Vida continua (1945-1980)*, México D.F., Premia, 1981.

⁵³⁶ Esta expresión la utiliza varias veces Alberto Caerio, heterónimo de Fernando Pessoa, en poemas como “La espantosa realidad de las cosas” o “Poemas inconjuntos”. Ver, Pessoa, Fernando, *Un corazón de nadie. Antología poética (1913-1935)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001.

de súbitas burbujas
 alejándose
 en los confines de la tarde)
 sintiendo la erosión del pensamiento
 en mi cerebro
 cogiéndome al leño que deriva
 casi a oscuras
 trazando una raya encendida
 un surco de letras apenas visible⁵³⁷

De este poema se puede resaltar la idea de que hay un centro que se subraya debido a su repetición y centralidad estructural en el poema. Los dos versos donde se leen «oyéndome pensar», dan, después, una definición de ese “oído”, entre paréntesis, como si eso fuese un sonido sordo, como si estuviese fuera del poema o de la voz, pero sin embargo son más voz que el resto del poema. El paréntesis es una definición metafórica del pensamiento: «(brazadas/ de súbitas burbujas/ alejándose/ en los confines de la tarde)». Este pensamiento ¿por qué iba a estar entre paréntesis en el centro del poema? Es como intentar colocar un vacío que articula el texto, pero este vacío está “incompleto”, es un vacío de las palabras, de las imágenes en este caso. La imagen de lo transitorio que no termina de “dejar en paz”, que sume en la crítica al resto del “espacio”. El poema, en realidad, es una forma de hablar solo, un «diciéndome», que no se termina de resolver. El lector sólo tiene cabida en él si adquiere una conciencia de finitud del mundo, una cosmovisión materialista de las emociones que prevén su desgaste pero no un nacimiento más profundo, ya que en estos dos libros no aparece ningún caso de un inicio liberador. Todo inicio parece una condena, como ocurre en este poema y eso genera, si el lector empieza a identificarse con el yo poético, una inseguridad emocional de lo que pueda permanecer fuera del texto. El miedo emocional de no encontrar una salida y de suponer que se conocen todas las puertas y que llevan a la desaparición banal, como la de las burbujas en la tarde, se resuelve con el poema que se define en los últimos versos: «trazando una raya encendida/ un surco de letras apenas visible». ¿Qué nos dicen estos versos acerca del poema mismo? Que es un fracaso o es

⁵³⁷ “situación”, págs. 17 y 18, Sologuren, Javier, *Folios de el Enamorado y la Muerte*, Caracas, Monte Ávila, 1980.

una línea mínima comparada con la angustia o el espacio del resto de la tarde. Es un punto de vista melancólico de la emocionalidad, ya que “eclipsa” a la voluntad y a la voluntad. En el proceso de identificación intensiva que sí se respeta en este poema para crear una imagen desaparece la univocidad no concreta al ser liberada como un texto con una “explicación” por detrás que depende de la habilidad conceptual y sensibilidad estética del lector. El final del poema es sólo una información sobre el resultado de escritura de sí mismo. Un juicio más, cuando es el lector el único capaz de poder recibir este juicio, pero desde su conciencia lectora. La imagen negativa no alcanza en el poema un marco propicio, ya que se habla de «casi a oscuras», donde ese “casi” fija la idea en la luz remanente (porque da la sensación con la palabra «tarde», que atardece) y no de la indiferenciación. Tampoco la univocidad no concreta puede cumplirse al existir una descripción del objeto velado que, en este poema, es «el pensamiento». Todo parece estar perdiendo su sentido en el poema, pero el poeta aún se agarra a los sentidos de las palabras. Algo parecido ocurría en la extrema investigación lírica de *Altazor* de Vicente Huidobro⁵³⁸. Esta es una diferencia entre forma y fondo que distancia la capacidad de una univocidad no concreta, ya que señala varios frentes que son concretos: la vacuidad de la vida, el desorden emocional, una imagen de la definición de la mente, la pretérita fragmentación de la palabra y el desasosiego vital.

⁵³⁸ Fernández Pedemonte, Damián, *La producción del sentido en el discurso poético. Análisis de Altazor de Vicente Huidobro*, Buenos Aires, Edicial, 1996.

4. La imagen negativa en la poesía andina de 1971-1981

4.1 La teoría de la imagen negativa y su relación con la teoría vanguardista

*«La imagen es una fase en la que la pluralidad
de significados no desaparece.»*

Octavio Paz.

Octavio Paz define la imagen poética (y debido a sus intereses, esto se extiende a la imagen surrealista) como un acto de integración de dos caracteres inherentes al ser (materia y espíritu)⁵³⁹. Para él la imagen poética tiene un valor intrínseco que se identifica con lo sagrado⁵⁴⁰ y que presenta las mismas características que esto⁵⁴¹. Para

⁵³⁹ «La imagen reconcilia a los contrarios, mas esta reconciliación no puede ser explicada por las palabras –excepto por las de la imagen, que han cesado ya de serlo.» Pág. 111, Paz, Octavio, *El arco y la lira*, F.C.E., México D.F., 1972.

⁵⁴⁰ «Poesía y religión son revelación. Pero la palabra poética se pasa de la autoridad divina. La imagen se sustenta en sí misma, sin que le sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia de un poder sobrenatural: es la revelación de sí mismo que el hombre se hace de sí mismo.» Pág. 137, “La revelación poética” Paz, Octavio, *El arco y la lira*, FCE, México DF, 1972.

⁵⁴¹ «Lo sagrado se nos escapa. Al intentar asirlo, nos encontramos que tiene su origen en algo anterior y que se confunde con nuestro ser. Otro tanto ocurre con amor y poesía. Las tres experiencias son manifestaciones de algo que es la raíz misma del hombre. En las tres late la nostalgia de un estado anterior. Y ese estado de unidad primordial, del cual fuimos separados, del cual estamos siendo separados a cada momento, constituye nuestra condición original, a la que una y otra vez volvemos. Apenas

Paz el hombre es un animal poético y como tal, es un animal sagrado. Con esta identidad de poesía-sagrado pueden firmarlo los autores que cristalizan la imagen negativa en los años setenta.

Lo que deja de lado Octavio Paz es el estudio particular de ese sagrado en la imagen y su clasificación en los poetas que escribían a su alrededor. Ni explica el centro oscuro de la imagen sacra ni la cuestión de su diversidad. Quizá haya que añadir que las imágenes generan descripciones que se valen en sí mismas. Aparte de Paz y T.S. Elliot, en el siglo XX han existido pocos poetas que se hayan dedicado a explicar las cualidades de las imágenes que ellos mismos crean. Si ha de explicar la imagen el poeta suele escribir un poema que hable de ella. Sin embargo, sí encontramos un estudio de la imagen y su valor sagrado en el Maestro Eckhart que define y se acerca bastante a la concepción de Paz⁵⁴² y va más allá:

Una imagen no es por sí misma, ni para sí misma; más bien procede de aquello de lo que es imagen y le pertenece con todo lo que ella es. Lo que es ajeno a aquello de lo que es imagen no le pertenece ni procede de él. Una imagen recibe su ser sin mediación, sólo de aquello de lo que es imagen y tiene un ser con él y es el mismo ser.⁵⁴³

Esto boga en dirección a la independencia absoluta de la imagen, una de las resistencias a las que se enfrentó el arte más “innovador” del siglo. En un “camino de vuelta”, después del conflicto bélico entre las superpotencias, la estabilidad de la imagen poética ofrece otras experiencias.

El valor de la imagen poética a partir de entonces es un estado estético independiente, pero no autónomo, ya que necesita de lo poético, como la imagen para el Maestro Eckhart necesitaba de lo sagrado. Como se ha visto, se han abierto puertas hacia la identificación de palabra y objeto, en la creación de Gaitán Durán, que es el reflejo de un esfuerzo conjunto de distintos poetas. También hay un renacimiento

sabemos qué es lo que llaman el fondo de nuestro ser.» Pág. 136, Paz, Octavio, *El arco y la lira*, F.C.E., México D.F., 1972.

⁵⁴² Ver “La imagen” pp.98-113, Paz, Octavio, *El arco y la lira*, F.C.E., México D.F., 1972. También se puede consultar Oviedo, Rocío, “Proceso a la imagen”, en págs. 91 y ss., de VV.AA., *México en la encrucijada. Octavio Paz y la cultura hispánica en el fin de siglo*, Madrid, Universidad complutense de Madrid, 2000.

⁵⁴³ Pág. 63 “Cómo tenéis que vivir” Eckhart, Maestro, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 1998.

religioso en casos como Carlos Obregón o Jorge Carrera Andrade. Y, simultáneamente aparece una investigación estética que parte de las premisas conceptuales más europeas unidas a la experiencia y recuperación de motivos pre-colombinos como ocurre con el arte de Jorge Eduardo Eielson. Este torrente creativo que empuja a los poetas que vienen, desemboca en los años setenta de una forma peculiar.

La imagen negativa es un mediador eficaz entre todas estas corrientes. Uno de sus valores más estimados en la literatura del siglo XX es su capacidad para representar un cambio radical. No es que crea que en las vanguardias ya se hubiesen conseguido vincular directamente la imagen negativa con el desarrollo formal, de hecho se demostró como Vicente Huidobro aprovecha esta corriente para marcar el sentido de lo que será el desarrollo de la imagen negativa. Quizá Mallarmé es uno de los *recicladores* de la imagen más significativos con la “reutilización” consciente de san Juan de la Cruz como mirada a Occidente, a la vez que usó esta imagen con las consecuencias de la expresión interiorizada, no sólo en la comunicación, sino también en la expresión. Pero también ocurre en el siglo XIX donde Coleridge parte con los primeros visos sufíes en el XIX, que acabará con el aprendizaje oriental de Nietzsche y también su toma de conciencia en la creación, así como Blake y su trabajo sobre la intuición y la fantasía. Como se puede ver, la imagen negativa no sólo es un viaje a la unión de un presente múltiple, sino que es una recuperación del pasado.

4.2 Los poetas que cristalizan la imagen negativa en los años setenta

Tras un amplio sondeo de poemas andinos publicados entre la década 1971 y 1981 decidí concretar una nómina representativa de autores que cristalizan la imagen negativa. Como canon me parece que es mucho más manejable e identificable como prototipos imaginativos, en apariencia lejanos, pero con un centro común. Los poetas que integran esta lista son José Manuel Arango, Aurelio Arturo, Américo Ferrari, Efraín Jara Idrovo, Juan Ojeda, Giovanni Quessep, Jaime Saenz, Blanca Varela y Emilio

Adolfo Westphalen. Sus textos son interesantes por el momento de cambio y planteamiento de respuestas que se vivía. Este grupo crea un mapa singular del uso de la imagen negativa para intentar expresar lo que en la sociedad todavía queda por decir. Son, por decirlo de alguna manera, renovadores de la imagen y los límites interiores que la lírica propone.

4.2.1 La dispersión del “grupo”

Estos poetas han sido, por lo general, problemáticos para su organización en grupos o casi ellos mismos formaban un grupo. Sus poemas participaban, cada vez más, de un gusto, tanto popular como selecto, como es el caso de Aurelio Arturo, que primero fue incluido en el grupo de los *piedracielistas* porque nació en un año cercano a ellos. Esta argumentación puramente temporal se ha deshecho. Otros aún no han sido objetivo de las críticas más oficiales como el caso de Juan Ojeda, donde se ha dejado a un lado la pertenencia a ningún grupo. Si estoy ofreciendo una visión común de todos estos poetas, su relevancia dentro de otros grupos es accesorio y, como tal, voy a prescindir de ella.

Tampoco es la intención de este trabajo desvelar las relaciones espirituales de los poetas estudiados, así como su relación con otros campos como con pintores, matemáticos, lexicógrafos... Hasta aquí he intentado mostrar la imagen negativa y melancólica como ejemplos de un mismo fenómeno estético y en estos autores la imagen negativa se muestra de una forma más pura, casi sin encuentro con la imagen melancólica.

Este fenómeno presenta una organicidad asombrosa. No hay una cohesión simple, ni una línea común de convergencias poéticas, sino que la imbricación entre ellos se debe a que presentan distintos grados de una misma búsqueda. Poetas que no se conocen entre ellos y poetas que escriben codo a codo, con su misma generación, con los de posteriores, con pintores, con filólogos... Este hecho es parte de un centro de

cambio, de una nueva organicidad de la imagen ya que presenta los síntomas que Durand atribuye a la renovación del imaginario⁵⁴⁴.

Este grupo es el puente de una creación de líneas de fuga para la producción poética. Están entre un conservadurismo formal y refundidor de la simbología (como en el caso de Juan Ojeda) y creadores que se atenían a una revolución más “formal” de la poesía (como Giovanni Quessep). Ellos se aferran a unas imágenes de cambio, marginales y, por lo tanto, en su búsqueda no suelen ser afines a un grupo de una retórica establecida. Son reconocidos como artistas y poetas, o incluso académicos – como el caso de Ferrari- y así participan de un rol de la mayoría social a la vez que el rol marginal que es el proceso de cambio. Gran parte de esta nómina fueron famosos mientras publicaban (como Blanca Varela), otros no tanto. Sus adscripciones políticas también son distintas, aunque no hay un compromiso fuerte con la lucha armada (como en el caso de Javier Heraud), ni con la izquierda progresista y activista (como Jorge Gaitán Durán). Más bien hay algún caso de filonazismo (Jaime Saenz) y un entendimiento apolítico del poema (José Manuel Arango, Giovanni Quessep, Efraín Jara Idrovo). La poesía es el objetivo central de su propia producción y la imagen el instrumento más valioso de la poesía. Esto es lo que une a los poetas que cristalizan la imagen negativa de los años 70 que son coetáneos de esta dispersión exterior. Todos ellos son parte de la tradición de los poetas que ponen el acento en el registro de los acontecimientos interiores, sean macabros o reconfortantes.

⁵⁴⁴ «Mientras que las imágenes de papeles valorizados positivamente tienden a institucionalizarse en un conjunto fuertemente coherente, teniendo sus códigos propios, los papeles marginados permanecen en un *Underground* más disperso, en un “chorreo” poco coherente. Pero son estas imágenes de papeles marginados las que son el fermento, bastante anárquico, de cambio social y de cambio de mito director.» Pág. 114, “Balance conceptual y nuevo método de aproximación al mito”, Durand, Gilbert, *Lo imaginario*, Ediciones del bronce, Barcelona, 2000.

4.2.2 Tres raíces literarias de los poetas de los años setenta

¿Morirá, pues, esa poesía pura que, en el más amplio de los sentidos, incluye a los nombres de Baudelaire y de Hopkins, de Yeats y de Valéry; esa poesía que Edgar Poe teorizó por vez primera, que demanda una intensa concentración expresiva, alto poder de transfiguración musical y una compenetración total de la idea y del significado? No lo sé ni quiero afirmarlo; pero es cierto que, en este orden, son y siempre serán escasas las grandes apariciones poéticas. En consecuencia, es legítimo que poetas de índole menos ascética tengan una concepción más amplia y más genérica de la poesía, y que, en fin, se vuelva a creer que es poesía todo texto escrito en verso (o casi verso) bajo ciertas normas artísticas y que expresa algo inteligible.⁵⁴⁵

De los poetas seleccionados al no interesar tanto en este estudio un marco cultural de los mismos, sino de la imagen negativa, motivo central de este estudio, se ha seleccionado también una línea de autores que convergen en tiempo y espacio, aunque son inmediatamente predecesores. Con ellos se puede identificar la modificación de la imagen negativa y, en general, las distintas mutaciones de la lírica andina. Estos autores, que empiezan por Emilio Adolfo Westphalen (que es el precursor más estricto de sí mismo), continúan con Xavier Abril, Jorge Rojas, Miguel Ángel Zambrano, Javier Heraud, Jorge Carrera Andrade, Jorge Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Jorge Gaitán-Durán, Carlos Obregón y Aurelio Arturo, que también es partícipe en los años 70. Estos poetas y los anteriores citados responden a la pregunta de Montale. La mayoría son poetas preocupados por la música, la condensación y un simbolismo que refleje su poética.

Ellos, a su vez, también tienen grandes maestros, que son hitos de identificación de los movimientos y que sirven, por su carácter de poetas-límite de los compartimentos estancos más característicos de la crítica, ejemplos inigualables para la ejemplificación del desarrollo general de la imagen negativa en la Hispanoamérica del siglo XX. Los

⁵⁴⁵ Págs. 258 y 259, "W. H. Auden" (1952), Montale, Eugenio, *Sobre la poesía*, F.C.E., México D.F., 2000.

tres maestros poetas pertenecen al fin de la retórica modernista, el fin del romanticismo, con su pie en el vanguardismo y el fin de la vanguardia con su pie en las inmensidades del yo-universal. Me refiero a Julio Herrera y Reissig, Vicente Huidobro y César Vallejo respectivamente.

4.2.2.1 Quessep y la tradición poética

Como ejemplo voy a relacionar el estilo de Quessep⁵⁴⁶ con la posible arquitectura de la imagen negativa dentro de una tradición poética firme⁵⁴⁷. Pese a hablar de los objetos interiores Quessep pertenece a una escritura que mezcla épocas y estilos, símbolos y lugares y no es estrictamente surrealista. Sí tiene imágenes de jardines y la continua mezcla de espacios que, quizá, se deban más a las características de las profundidades del espíritu que derivan de las intenciones modernistas que las convierte en términos de imágenes negativas:

Para grabar la entrada del jardín destruido

Todo esto fue la alondra

Y hoy es polvo

⁵⁴⁶ Giovanni Quessep (1939), poeta colombiano que estudió en la Universidad Javeriana. He hizo un postgrado de Literatura Hispanoamericana en el Instituto Caro y Cuervo. En 1966 comienza un viaje por Europa. Tras conocer algunas ciudades españolas, llega a Italia y dos años después vuelve a Colombia a dictar clases. Profesor en la Universidad del Cauca, ha sido nombrado *Doctor Honoris Causa* por este centro. Debido a su posicionamiento generacional (ajeno a los nadaístas, que es el grupo poético más conocido en la Colombia de su generación) se ha mantenido al margen de diversas antologías poéticas. En España no hay, hasta la fecha, ninguna que lo incluya. Sin embargo en Colombia se considera un poeta brillante, sobrio y trabajador, aunque aún no pueda decirse que haya sido “entronizado” por ninguna generación emergente. Posee una obra constantemente rítmica, con una media de dos libros completamente nuevos por década y este ritmo de creación es el que sus propios poemas transmiten. Su investigación de la imagen negativa, aunque comenzó en los setenta, se ha ido haciendo más contundente y densa con el paso de los años.

⁵⁴⁷ Una descripción de esta tradición poética aparece en Cote Baraibar, Ramón, “Giovanni Quessep : duración y leyenda”, págs. 17-21, *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, n° 697, julio/agosto, 2008, Londoño, Rosa María, *Poesía y esperanza: Giovanni Quessep*, Bogotá, Ediciones San Librario, 2008, Molano Vega, Mario Alejandro, *La poesía de Giovanni Quessep: crítica, tradición y perspectivas*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004; Ordóñez Muñoz, Jorge Elicér, *La fábula poética de Giovanni Quessep*, Cali, Gobernación del Valle del Cauca, 1998.

Todo ausencia del laurel y la rosa
 Pero si descendieras
 Hasta el color o el vuelo
 Las nubes que son otra
 De las formas del tiempo⁵⁴⁸

Este es uno de los casos más sobresalientes de descripción de paso del tiempo, de fugacidad, de encuentro con la mutabilidad, ya que se parece a los versos de Rumi ya citados «*como nube vinimos, como viento nos fuimos*»⁵⁴⁹, y renovados completamente en la interpretación de lo que es tiempo y sus consecuencias inmateriales. La mutabilidad sufi es el centro de un sistema místico donde se da por sentado que la total identificación con dios es imposible y así sólo uno puede ser mutable⁵⁵⁰. Sin embargo recursos como el de una sinestesia del yo al color o el movimiento («si descendieras/ hasta el color o el vuelo») pueden tomarse como surrealismo debido a que casan elementos que parecen lejanos entre sí. Sin embargo Quessep, como índice de la imagen negativa se puede leer como un proceso íntimamente ligado a la transformación de la materia viva de la tradición literaria, sin que sea chocantes exteriormente, sino análogo en un sentido íntimo del lector. El vacío los ha reunido y ha absorbido las distancias de uno y otro. Y como esa sinestesia, las distintas mutaciones que van de la vida a la muerte («Todo esto fue la alondra/Y hoy es polvo») o de lo material a la metafísica («Las nubes que son otra/ De las formas del tiempo»). Los cambios interiores se deben a la imaginación, al logro de la transmutación personal y es posible llegar, así, desde la ceniza hasta el tiempo y que el lector, empático por el ritmo, logre entender la cualidad de cada uno.

Por lo tanto no se está articulando una imagen surrealista, sino una imagen simbólica evocadora. Se están trayendo imágenes ampliamente connotadas en la

⁵⁴⁸ Pág. 90 Quessep, *Metamorfosis del jardín*. El poema pertenece al libro *Duración y leyenda*, publicado por primera vez en 1972.

⁵⁴⁹ Pág. 89, Rumi, Yalal ud-Din, *Luz del alma*, Madrid, Gaya, 2001.

⁵⁵⁰ «dada la naturaleza de lo Absoluto per se, éste sería eternamente Algo incógnito e incognoscible si no tuviera la posibilidad de manifestarse en formas infinitamente variopintas.» Pág. 55 Izutsu, Toshihiko, *Sufismo y taoísmo. Ibn 'Arabí*. Vol. I, Madrid, Siruela, 1997.

literatura, como la «alondra»⁵⁵¹, el «laurel»⁵⁵² y la «rosa»⁵⁵³. Imágenes luminosas, de belleza y que evocan grandes extensiones poéticas. Decir, metafóricamente, que todo fue “renacer”, mañana y alegría y ahora es “polvo”, consigue, en dos versos, a través de la situación simbólica transmitirnos una fugacidad que se hace desde la extensión literaria. La imagen, en sí misma, no pesa, sin embargo cuanto más se puede uno rodear de evocaciones poéticas más fuerza tiene el mismo poema. Es como si estuviera integrado en un saber consciente de un lector ya curtido. Pero no de ejemplos concretos, sino de una extensión vital de la lectura. Por eso usa los símbolos casi desnudos, sin hacer referencias directas a otros versos, sino imbricándolos en la fuerza que tienen en sí. Para conseguir este efecto en apenas unos versos ha de contenerse una gran carga de conciencia poética y reflexión sobre las cualidades del poema. Esto se aleja, diametralmente, de la idea de la escritura automática. Estos símbolos, en el mismo poema se van esencializando. La rosa se convierte en «el color» y la alondra en «el vuelo», al que habría que «descender». Nos pide, como lector, que nos “oscurezcamos”

⁵⁵¹ En el mundo anglosajón es famosa la alondra por la discusión de Romeo y Julieta donde los dos amantes discuten sobre si es o no hora de marcharse aludiendo a los pájaros como señales de la noche o el día: Julieta «Wilt thou be gone? It is not yet near day:/ It was the nightingale, and not the lark» («¿Ya te vas? Aún no es de día:/ eso fue el ruiseñor, no la alondra»). También Patrick Shelley la trata en su poema “To a skylark”, convirtiéndola en la alegría que supera todas las dificultades. En la poesía sudamericana surge con fuerza, con el mismo símbolo, desde el modernismo. Aparece en poemas como el que Ramón López Velarde le dedica a José Juan Tablada: “Me despierta una alondra” «La alondra me despierta/ con un tímido ensayo de canción balbuciente/ y un titubeo de sol en el ala inexperta» pág. 131, López Velarde, Ramón, *Suave Patria y otros poemas*, México, F.C.E., 1987. O en el poema de José Antonio Ramos Sucre, “La vida de los muertos”, tiene el mismo significado, «Lejos de ti, soy como un sepultado, no me halagan las auras primaverales, ni el canto/ de la alondra, ni la luz me resucita.» Pág. 249, Ramos Sucre, José Antonio, *Obra completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.

⁵⁵² El laurel, como planta de hoja perenne es un símbolo de la inmortalidad. La idea romana de la gloria se reforzaba con esta inmortalidad. Es un árbol apolíneo, que otorga los dones espirituales de la victoria: la sabiduría unida al heroísmo. El laurel, para la poesía castellana, es un símbolo importado de la literatura italiana (Petrarca lo usa con asiduidad, en su *canzoniere*, en el poema XXX se lee «Giovene donna sotto un verde lauro/ vidi più bianca et più fredda che neve», «Una joven doncella bajo un laurel verde/ vi más blanca y más fría que la nieve»). Es la imagen del amor apasionado y no correspondido que tanto éxito tuvo en la poesía renacentista y barroca española. Ejemplos capitales son los de Garcilaso de la Vega o Góngora («La fugitiva Ninfa en tanto, donde/ Hurta un laurel su tronco al Sol ardiente,» n° 29, “Fábula de Polifemo y Galatea”). Rubén Darío rehará el tropo de Petrarca para su primer poema de *Cantos de vida y esperanza*, «ebria de azul deslíe Filomela//perla de ensueño y música amorosa/en la cúpula en flor del laurel verde,» (pág. 147, Darío, Rubén, *Antología*, Madrid, Austral, 1999.) Y en la literatura colombiana tenemos el ejemplo de Eduardo Carranza en “A veces cruza mi pecho dormido” («un pañuelo que delira/ bordado con diez letras/ y el laurel de la sangre» pág. 56, Carranza, Eduardo, *Antología de la poesía cósmica y tanática de Eduardo Carranza*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2005.).

⁵⁵³ La extensión, en poesía, del símbolo de la rosa es inabarcable. Es la flor paralela al loto en Asia y ambas se acercan al símbolo de la rueda. Es el símbolo del renacimiento místico, la copa donde se recoge la sangre de Cristo, de la redención, del corazón, la regeneración, del don del amor puro, la rosa roja alquímica era el fin de la gran obra y del valor del espíritu en los deseos humanos. Ya aparece con ese significado en el *Cantar de los cantares* como la rosa de Sarón («Yo soy la rosa de Sarón» dice el amado, cnt. 2, 1). La rosa es una de las flores más utilizadas en la literatura occidental. Para hacerse una cuenta cabal de su dimensión en la literatura en español se puede consultar el libro de Blecua, José Manuel, *Las flores en la poesía española*, Madrid, Editorial Hispánica, 1944. Su símbolo es tan extenso que una breve nota al pie no solucionaría la posible fuente de la que proviene el símbolo de la rosa en Quessep.

en ese valor y así, acto seguido, se sugiere la posición de «la luna»⁵⁵⁴. Con esta apertura, que nos lleva en un movimiento descendente, se nos abre el cielo y ese cielo viene con un horizonte, extenso y liberador, que construye la imagen negativa. Esta imagen viene de la misma volatilidad que se sugería en los primeros versos, pero que en los dos finales está evocada con más fuerza, con ese gesto que me recuerda a Rumi. En lo interior de lo esencial, bajando “al vuelo” que debería tener toda la mañana o “el color” que tendría toda la pureza, en ese espacio veríamos crecer “los sueños”, el mundo interior y la luz más perfecta para ver, tanto el mundo como el cielo y sus astros. En ese espacio de la noche propicia para la imagen negativa, hay una marca de noche superior que no se puede disuadir. En esa noche, hay una realidad, objetos iguales que nuestras noches, pero también son simbólicos. Ha construido, gracias a un plano literario otro símbolo más extenso de la mutación y entiende la mutación como un espacio del tiempo. Las nubes son esa mutación temporal y la expresa con una singular sutilidad:

Las nubes que son otra
De las formas del tiempo

Ahora sí podemos leer que el simbolismo tiene una opción de salida espiritual que es uno de los posos que rítmicamente se sienten. La espiritualidad que llega al lector es la renovación de la comprensión de la ascesis espiritual en el hecho de concreción literaria. El espacio que se recorrerá en Quessep después de esta marca son las situaciones del ángel del pasado, como han resultado en este poema los símbolos poéticos reutilizados de la tradición. Quessep transmuta en el poema el material vivido en material vivible. Esa preocupación es uno de los caminos centrales y lo soluciona a través de imágenes completas e integradoras que asumen polos de conciencia muy

⁵⁵⁴ La luna es, en muchos casos una correlación del sol. En astrología pertenece al primer espacio “celeste”, y es el límite entre “el cielo” y el “espacio sublunar”. Es un símbolo femenino de los ritmos biológicos, el paso del tiempo, el primer muerto (tres noches de cada ciclo este satélite desaparece del cielo), es la belleza y la luz de la inmensidad tenebrosa. Es un símbolo típico del Corán y para los sufíes puede significar la metáfora del místico, que refleja a Dios igual que la luna refleja al sol. En el poema de Quessep la idea de que las nubes son el tiempo, se alía con la idea de que la luna es el otro tiempo posible. Este astro aparecerá en otros poemas con varios de estos significados. En especial de los atributos femeninos y de la muerte, con la idea de que es el poema. El poema, como conciencia que refleja la consciencia del escritor, pasa a ser otro símbolo “lunar”. Esa idea de reflejo se conserva en el poema, aunque no hay una alusión directa, ya que eso desvelaría el símbolo.

cercanas al prototipo de imagen negativa que venimos analizando. Aquí no es “la noche” o “el silencio”, sino la «alondra» (“la mañana” en la tradición literaria, el amor vespertino) la que ocupa en el espacio un tamaño inasible, todo el vuelo y el espacio que no podría pertenecer a su vuelo. La «alondra» se convierte así en la transmisora del vacío ya que es su recuerdo el que consigue “llenar” lo espacios y poder identificar las ruinas: el «polvo». También hay una ausencia «*del laurel y la rosa*», de los amores ardientes y desgraciados, llenos de mujeres que se convierten en algo que no parecían al principio o de espinas. El poema así intenta hablar de la piedad y marca esa empatía espacial con el «*pero si descendieras*», que nos conmina a interiorizar tras descubrir el vacío exterior, construido de las ausencias y los recuerdos. En ese viaje interior se descubre el pasar del tiempo y de las formas, única manera de redescubrir al espíritu. Y esta es sólo una parte ya que «*la mística niega que el posible conocimiento deba limitarse a) a las impresiones sensoriales, b) a ningún proceso de intelección, c) al desarrollo del contenido de la conciencia normal*»⁵⁵⁵. Esta apelación negada tiene por fin, la superación de los límites convencionales del materialismo, el intelectualismo y el sentimentalismo, usando sus terrenos (ya que puede emocionar, hacer pensar y mover a la acción), pero desde una perspectiva unitaria y primando otros fines: los de la imagen negativa.

Este es un logro completo de Quessep que nos transmite esos límites que se pueden transgredir debido a que lo hace, continuamente, integrando la tradición más remota y pulida de los símbolos tradicionales a los que se les agrega nuevas extensiones gracias a su contacto con la imagen negativa. El ejemplo de la extensión de la noche que hace saltar, como un resorte, la creación del tiempo como ilimitado se aprecia con sutileza en este poema.

⁵⁵⁵ Pág. 37, “El punto de partida” Underhill, Evelyn, *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*, Madrid, Trotta, 2006.

4.2.2.2 Américo Ferrari y su diálogo con la poética de la inmensidad

Américo Ferrari⁵⁵⁶ no sólo es un buen traductor de alemanes como Novalis o George Trakl, sino que también traduce temporalmente. Arregla y convierte los textos de otras latitudes y otras lenguas a la capacidad del español. Hace, en muchos de sus poemas, un diálogo que no eclipsa el contenido del poema, como pasa en otros donde parece que la intertextualidad prima sobre el contenido poético. Ferrari valora y trabaja su poema en primer lugar, mientras evoca y contiene unas raíces profundas que hablan y corrigen a la tradición. Su obra poética es, así, una obra poética singular, distinta de los grupos poéticos. Los autores con los que he podido emparentarlo han sido, siempre autores de primer orden. Esta condición se puede leer en el siguiente poema:

glosa

Über allen Gipfeln
ist Ruh

el reposo que está sobre las cimas
anula el alma

ni un breve gesto ni hálitos
de zumbantes veranos
en la abstracta espesura que cimera
aves oscuras rayan de ansiedad
aún tibio el reposo de su nido
y ya lo invade todo
crece
en el árbol dormido

⁵⁵⁶ Américo Ferrari (1929) es traductor, ensayista, profesor y poeta. Escrupuloso a la hora de revelar su vida en los libros, se pueden seguir partes de sus estancias en España y Portugal por las fechas y lugares de edición de sus libros. Contando la publicación de los libros del setenta y dos en Málaga, España, aunque en el setenta y cuatro vuelve a Lima. Su poesía está, bajo un trabajo métrico constante, recorrida por las energías de una imagen interior solidaria con lo inefable. La angustia humana y las sensaciones profundas (sexo, unión, equilibrio...) son temas habituales y tratados de una forma valiente, como se verá más adelante. Como crítico le debemos algunas de las mejores páginas escritas sobre César Vallejo y su interés (heredado de César Moro) por la inclusión cultural de poetas de otra lengua que se vierte al castellano, lo ha llevado a publicar algunas traducciones muy certeras, entre ellas, la de algunos de los poemas del propio César Moro.

en la sangre pequeña pavorida
en los ojos que miran sus órbitas vacías
en el vértice del diario torbellino
en las manos que cortan su propio movimiento
en la ansiedad del vuelo

está
encima de las copas
el reposo cerniéndose
y está en el aire del follaje
levantándose
y el alma entre dos sueños se abandona
a la inminencia

tú
espera que ya pronto
reposarás también⁵⁵⁷

El título “glosa” ya hace sospechar sobre el contenido del poema. Las glosas poéticas, que fueron un recurso popular en la poesía culta del siglo XV español, se construían, generalmente, tal y como está construido este poema. Primero se citaba uno o dos versos de un poeta como título y luego se pasaba a crear un poema que respondiese al primero que está citado. En este segundo poema creado solían estar, generalmente, citados los versos glosados, aunque, por lo general, tenían un sentido distinto del que se leía en el poema original. Aunque aquí el título no son los versos del poema glosado, el epígrafe del poema de Goethe⁵⁵⁸ nos da la clave de la glosa. El poema de Ferrari comienza repitiendo el verso glosado: «el reposo que está sobre las cimas». A partir de aquí se entiende que este poema es casi una subversión de la intención del autor alemán, que habla del sentimiento de inmensidad que produce la

⁵⁵⁷ Pág. 152 y 153, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*.

⁵⁵⁸ No sólo es un poema de Goethe, sino que también es la letra de un lied de Schubert. Así también es cómo la música entra a formar parte de la evocación del poema. El poema origen, el de Goethe, es este “Wanderers Nachtlied I” «Über allen Gipfeln/ Ist Ruh,/ In allen Wipfeln/ Spürest du/ Kaum einen Hauch;/ Die Vögelein schweigen im Walde./ Warte nur, balde/ Ruhest du auch.» Y traducido podría ser así “Canción nocturna del caminante” «Sobre todas las cumbres/ hay sosiego./ Por las copas de los árboles/ se siente apenas/ el silbido del viento;/ Silenciosas están las aves en el bosque./ Espera solo un momento/ también tú descansarás en paz.» (versión de Darío Valencia Restrepo <http://www.valenciad.com/Musicos/Schubert7a.pD.F>. Última revisión 18 de octubre de 2009).

visión de lo más alto con la analogía de la extensión de la muerte (y la muerte entendida como un paso de paz final).

El poema de Ferrari coge, uno a uno los elementos del corto poema de Goethe y les da la vuelta. Si Goethe dice «Sobre todas las cumbres/ hay sosiego» y se entiende la visión como un espacio anímico de calma, Ferrari, en el segundo verso ya nos advierte a qué nos estamos enfrentando: «el reposo que está sobre las cimas/ anula el alma». Este alma cerrada puede significar o vuelta hacia el materialismo o vuelta hacia el espíritu, la unidad. De aquí se diferencia exactamente la visión de la imagen negativa y de la imagen melancólica.

El poema de Goethe escribe, en este orden, “copas de los árboles”, “silbido del viento”, “aves del bosque” y al final, una advertencia sobre el descanso en paz. Sin embargo Ferrari construye «aves cimeras», «el árbol dormido», «el vértice del diario torbellino» y «encima de las copas». El orden de enumeración de los objetos es inverso al de Goethe, aparte de añadir una adjetivación más profusa, quizá oscura.

La segunda estrofa del poema, que es la que contiene mayor número de paralelismos con la obra de Goethe, es una oración copulativa compleja compuesta por un sujeto elidido. No se conoce quién ejerce las acciones principales, a quién se le atribuye «ni un breve gesto ni hálitos». El sujeto podría pertenecer al “reposo” de la primera estrofa, como también al espacio en blanco que existe entre las dos. No cambiaría sustancialmente el contenido del poema que fuese uno u otro. El vuelo poético y la capacidad de intentar bordear, más concisamente que la versión en castellano de Goethe, el espacio del vacío, de lo que permanece previo a ello, es la esencia del poema. Y los atributos, como se ve son claros y pertenecen a la imagen negativa. La condición «ni un breve gesto ni hálitos» evoca a las condiciones de las cualidades del *atman* (ser) hindú con la sentencia “ni esto ni aquello”⁵⁵⁹. El poema gana fuerza de evocación sensorial en los versos «y ya lo invade todo/ crece/ en el árbol dormido» y continúa con una enumeración anafórica que juega con la estructura del artículo determinado⁵⁶⁰. Este final de la estrofa es la negación del primer verso de la

⁵⁵⁹ “Katha Upanishad”, Primer Adhyaya, Primer Valli, nº 14, *Upanisads*, Madrid, Siruela, 1995. Es el llamado camino de la retórica negativa o *neti neti*.

⁵⁶⁰ Se lee «en el[...]/ en la[...]/ en los[...]/ en el[...]/ en las[...]/ en la» que presenta un ritmo curiosamente cromático usando apenas sólo el número y el género.

misma estrofa donde se construye la idea de “ni esto ni aquello”, donde también se puede encontrar como una paradoja del silencio, el reposo o la tranquilidad que crece en todas partes y está extendido hasta el silencio entre esta segunda estrofa y la tercera.

En esta tercera aparece, otra vez, una imagen del poema de Goethe, en este caso la primera: «encima de las copas» (se entiende que son las copas de los árboles) vuelve a aparecer ese reposo, que se animaliza «cerniéndose». Nos está definiendo el espacio simbólico del estado del que observa, en paralelo a cómo se puede interpretar el poema de Goethe. Así la tercera estrofa gana un peso magistral

está
encima de las copas
el reposo cerniéndose
y está en el aire del follaje
levantándose
y el alma entre dos sueños se abandona
a la inminencia

donde el lector casi puede sentir la levitación, ocupado con lo que hay por “encima” de las copas y ese reposo todavía superior y que aún consigue “ascender” en un verso dedicado sólo a ese movimiento: «levantándose». Ese reposo, que es el silencio entre las estrofas, ya estaba animalizado, pero ahora se ha vuelto humano con la cualidad de levantarse, con lo que permite un paso más, una doble reverberación en el significado del “reposo que se levanta”. Y en este estado donde el lector ve la evolución de la condición de la quietud, puede hacer, por primera vez, una posición geográfica del alma: «el alma entre dos sueños». ¿Cuáles son estos dos sueños? Aquí permanece gran parte de la imagen negativa. Uno entiende que puede darle cualidades: son la muerte de la que nacemos y la muerte a la que vamos; son el sueño del que despertamos y al que nos puede visitar esta noche; son los dos orgasmos entre los que estamos pendientes... Sin embargo no es esencial encontrar la interpretación de este sueño que es el límite, sino permanecer en la importancia de dónde habita el alma en el momento en que el reposo evoluciona: en la «inminencia». Otra vez, volviendo a la vía negativa de los hindúes, donde es el presente entendido como inminencia el que organiza el

conocimiento del *atman* (Ser)⁵⁶¹. Este movimiento hacia el vacío de lo inmediato no podría ser de otra forma, si no fuese por el verbo «se abandona». La cualidad pasiva de la que habla la mística se entiende aquí en Ferrari y se asume como parte de la imagen negativa. De este salto de la “inminencia” queda reflejado, otra vez, un vacío, un salto de párrafo.

El último párrafo, que casi podría ser un epitafio, repite y es paralelo al que escribe Goethe en su poema.

tú
espera que ya pronto
reposarás también

con lo que Ferrari acerca todavía más la fuerza de la expresión de la muerte y queda esta muerte fijada como última resolución donde la tensión del «también», como partícula inclusiva del alma o del lector (al que se le habla por primera vez en el poema) no permite que el último silencio sea tan “abierto” como el del poeta alemán. Más bien ocurre lo contrario. La introversión del hecho de la muerte no sólo puede afectar a una persona, sino que es múltiple y ahí aparece el lector. Nos avisa, como si fuese un epitafio, de nuestra muerte. Es el punto que nos une al yo-poético y, como tal, es un punto oscuro. Esta la univocidad no concreta que une a la imagen negativa. Estos valores son los de la imagen negativa que acabo de puntuar, no intensivamente, ya que eso se hará cuando se trate la muerte en Ferrari.

Como se ha podido leer, el poeta peruano nos está haciendo dialogar, como lectores, con una de las cumbres del romanticismo. Y siguiendo con la metáfora esta cumbre es una explicación de las cumbres románticas⁵⁶² que las readapta a su contexto

⁵⁶¹ Esta idea es común a muchos místicos. Para entender su relación con la mitología y las artes sagradas se puede consultar el valioso libro ya citado Coomaraswamy, A. K., *El tiempo y la eternidad*, Madrid, Taurus, 1980.

⁵⁶² En otros poemas Ferrari presenta paralelismos con Leopardi, por ejemplo los que componen el apartado “Las metamorfosis de la evidencia” están relacionados con el poema “La ginestra o il fiore del deserto”, donde ambos intentan buscar, por un momento la ascensión suprema, pero vuelven a caer a la tierra después de haber podido entender espiritualmente el orden celeste, págs. 282-284, Leopardi, *Cantos. Pensamientos*, Barcelona, De Bolsillo, 2008. En el caso de Ferrari el orden celeste se convierte en el orden sexual y antagónico que tiene con respecto al orden femenino. El segmento de Leopardi sería este: «Muchas veces en estas laderas/ que, desoladas, oscuras,/ dura lava recubren, y se ondula,/ me siento por la noche; y sobre este triste llano,/ en azul purísimo,/ contemplo el llamear de las estrellas, a las que, de lejos, hace espejo/ el mar, y todo, en torno, centellea/ en el sereno, vacío fulgurar del mundo./ Cuando los ojos pongo en esas luces/ parecen un punto/ y que son tan inmensas/ que parecen el mar, la tierra a su lado/ sólo un punto; a las cuales/ no el hombre, sino este/ globo en el que el hombre no es nada,/ ignorado

personal y, por lo tanto, al nuestro. Su idea principal está en el desarrollo de la muerte como liberación dentro de una vida que ha de tratarse desde la inminencia. Cualquier otra trascendencia no se ha señalado en ningún poema, lo que es muy indicativo de las inquietudes y resoluciones del lector: la trascendencia pertenece al momento, a ese reposo elevado, a esa pequeña muerte de la que habla Goethe, que en Ferrari se integra en la respiración o en la capacidad del lector de asumirla como vital.

4.2.2.3 José Manuel Arango: el cuerpo y la noche

José Manuel Arango⁵⁶³ es un autor de los que sopesan con prudencia sus palabras. Publicó su primer libro (*Este lugar de la noche*, 1973) con 36 años, probablemente después de haber pulido y repensado ese mismo libro una y otra vez⁵⁶⁴. Sus poemas parecen mostrar ese trabajo de perfeccionamiento, de limpieza. Con un

es del todo; y cuando contemplo/ las que sin duda son aún más remotas,/ nebulosas de estrellas,/ que niebla nos parecen, y a las que no el hombre,/ no la tierra, sino todo a la vez,/ el número infinito de las moles/ y el áureo sol, las estrellas que vemos,/ o son ignotas, o lo parecen, como aquéllos/ a la tierra, un punto/ de nebulosa luz; ante mi mente,/ ¿qué parecen tú entonces/ raza humana?» Traducción de Antonio Colinas. Y el paralelo de Ferrari: «son ellas/ las madres putas las que se abren y beben semen/ de nuestros vasos ansioso y la vulva negra/ contiene el cielo – y tienden su alta obscura bondad/ sobre la luz precaria en que soñamos y siendo/ lo obscuro son la luz – la estrella instantánea/ - ellas las lentas que desde la noche/ fundan el día madres hembras visión gemido/ mirada escueta que nos crea húmedo orgasmo/ y nos plegamos temblorosos a su mandato/ pero inclinados las domeñamos jadeantes/ erectos las agobiamos bajo nuestro peso/ inestable y las creemos vencidas/ y nos quedamos vacíos – como si el amor/ nos fulminara dejamos de ser : nuestra médula/ es de ellas y ellas rien límpidamente/ desde lo alto desde la más honda raíz/ vierten un llanto negro: nuestra sangre la miel/ femenina que nos pega a la tierra carnal/ y saciadas de nuestra esencia se desvinculan -/ engendrándonos nos atan de nuevo a lo obscuro/ y entonces nos acercan desde arriba lo lejos/ nos sonríen nos muestran la esperanza el deseo/ la ausencia luminosa que se irisa en un ser/ /y reiniciamos la búsqueda por la noche abierta» Págs. 104 y 105, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*.

⁵⁶³ José Manuel Arango (1937-2002), traductor, ensayista, profesor, editor y poeta, nacido en Colombia. Como profesor de Lógica simbólica en la Universidad de Antioquia, comienza a publicar en 1973 su libro *Este lugar de la noche*, un libro ya maduro (él contaba con 36 años) que demuestra lo que luego vendrá a desarrollar. Un estilo pulido, conciso, imaginativamente pulcro y brillante en el símbolo. Se le considera el iniciador de una poesía erótica de altas miras, casi inexistente en su país aunque ya la había comenzado Jorge Gaitán Durán. Sin embargo creo que esto es sólo un efecto de la introducción de la imagen negativa en el centro del canon creativo de la poesía colombiana. En sus traducciones encontramos un interés particular por el místico Thomas Merton. Esta filiación lo liga a un interés bipolar. Primero el pensamiento que desarrollará en sus ensayos, luego la expresión de una experiencia cumbre que se descubre en los poemas. Su libro de poemas completos no es voluminoso (apenas un poco más de 350 páginas), aunque cubren más de treinta años de creación. Este es uno de los signos más claros de su compromiso con la escritura pulida.

⁵⁶⁴ Ver Bonnett, Piedad, *Imaginación y oficio: conversaciones con seis poetas colombianos*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2003, Ayala Poveda, Fernando, *José Manuel Arango: la mirada breve*, Bogotá, Centro Colombo-Americano, 1983.

ritmo equilibrado, sin exuberancias que distraigan del vacío o el silencio que anima las palabras, Arango trata temas que, algunas veces, multiplican sus evocaciones debido a la naturaleza del símbolo.

Lo simbolizado, que es el otro extremo del símbolo, juega un papel primordial en el silencio de este autor. Su imaginería se construye en torno al cuerpo que, como se sabe, puede ser el reflejo del cosmos⁵⁶⁵, un reflejo anímico o la estructura del ánimo. Son dos los libros de poesía que este autor ha publicado en los años setenta⁵⁶⁶. El primero y el segundo de su bibliografía, que corresponden, primero, a una configuración de su cosmología y una segunda parte que es la intensidad erótica en el cuerpo (tanto del amante, del amado o del poema). Esta forma de clasificarla es parcial e inexacta, pero sirve como brújula a la hora de encontrarse con cualquiera de los dos textos. El texto que voy a analizar a continuación pertenece al primer extracto, donde la cosmovisión, pulida y que entronca en la perplejidad de los sentidos poéticos, se explaya acerca de sus cualidades, estancias y habla tanto de sus composiciones como de sus límites. En este poema se habla de un límite interior de esta perplejidad que produce un estado cercano a la beatitud.

XXVIII

la casa que reduce la noche a límites
y la hace llevadera
cuando el rugido de la bestia en el sueño
o las palabras que sin sentido
despierta con todo ese extraño temor
surgen como restos de una oscura lengua
que desvela el origen y la amenaza

⁵⁶⁵ Por ejemplo, en los antiguos manuales de astrología se podía encontrar iluminaciones con los signos zodiacales recubriendo las partes de un cuerpo humano, indicando así la relación simbólica entre el cuerpo y el cielo.

⁵⁶⁶ *Este lugar de la noche* y *Signos*.

el techo que cubría un fuego manso
arderá

y entonces nada habrá seguro
y será necesario de nuevo cavar
hacer⁵⁶⁷

Este poema, aunque sólo de doce versos, contiene en sí toda una manifestación de qué supone la “intemperie” creativa y vivencial y de cómo se intenta refugiar la sensibilidad (en este caso la sensibilidad del poeta) detrás de la inmensidad. La ignorancia es el espacio que la intemperie abre dentro de la mente. El conocimiento, siempre limitado, se abre ante el espacio ilimitado de lo ignorado. En ese espacio se construye la noche, lo imposible de ver. Para intentar expresar la inmensidad Arango ha elegido un marco propicio a la imagen negativa. Utilizar la noche como un espacio ilimitado, pero no hablar de sus cualidades, sino expresarlas de manera negativa, diciendo qué supone la ausencia de la noche a través de la casa. Esto supone que la noche se reduce «a límites/ y la hace llevadera». La casa es la salvaguardia de la inmensidad. Es el espacio que está entre la obligación de una vía de la beatitud expresada en un símbolo material que puede trascenderse al cuerpo o a otra analogía de pertenencia. Esa “casa” es la que todos tenemos, incluso los más desamparados. Es el último espacio de confianza donde se desarrolla la personalidad. Fuera, sólo los malos augurios, el extremo parece desarrollarse:

Cuando el rugido de una bestia en el sueño
o las palabras que sinsentido
despiertan con todo ese extraño temor

El poema comienza aquí la deriva de los dos polos en los que, verso a verso se extiende. Si bien en los primeros versos estaba hablando de la casa, era la noche a la que se atendía. La noche que no se puede definir⁵⁶⁸ y la casa definida, pero como está en mitad de lo ilimitado, esta misma atención que pide lo ilimitado acabará por devorarla.

⁵⁶⁷ Pág. 47, José Manuel Arango, *Poesía completa*.

⁵⁶⁸ Como en el caso de Ferrari, donde él utiliza la retórica negativa, Arango modifica la atención a través de los dos espacios.

Así el primer sustantivo del poema es una obligación a la definición. «La casa» es un límite, un reducto, un cuerpo. Las amenazas «surgen como restos de una oscura lengua/ que desvela el origen». Estas llamadas de la noche se entienden como un producto polar. Es el extremo de la casa, que no es origen, sino fin y fin en el que ya se ha afinado la voz. Sin embargo lo que está en la noche, en lo ilimitado llama al principio. Es así, una amenaza de la construcción, del propio cuerpo. En esta primera estrofa se ve, por lo tanto, la evolución de un espacio tranquilo, circundado por el peligro que se intensifica en sus atributos. Existe toda una «oscura lengua» que sin duda es parte de esa “noche”, y su lengua “desvela”, lo que en el cuerpo se entiende. Y el sustantivo final de esta estrofa es «amenaza».

Por él se extenderán las otras dos estrofas, de dos y tres versos cada una, cortas, punzantes y de verso irregular, después de que los últimos tres versos de la primera estrofa fuesen dodecasílabos. El ritmo se hace especialmente intenso al final de cada estrofa, que ocupa una sola palabra. La primera de las dos habla del cuerpo y su destrucción con una precisión increíble. Volvemos así a la casa, pero la casa se ha convertido en una metonimia. Se habla de “techo” y, como tal, nos hace mirar al cielo que está tapado. La casa, como cuerpo, contiene un calor, un fuego: «el techo que cubría un fuego manso». Este fuego interior se convierte en la verdadera amenaza de la casa. Ni las llamadas desde fuera ni la noche oscura han conseguido acabar con ella. Sólo el interior la ha tirado abajo con la contundencia del último verso de esta estrofa: «ardará».

La segunda es un cierre, una expresión del estado en que se da la sensibilidad a la intemperie creativa y cómo la imagen de un tejado ardiendo ha sido ya expresada en el silencio en blanco que hay entre una estrofa y otra. Si el salto entre la primera y la segunda estrofa se puede entender como un lapso temporal que nos ha ubicado en el fuego de la casa y en un techo sin una localización concreta, aunque persiste la noche, lo que es manso se convierte en destructor. El segundo espacio tiene un carácter muy distinto. El segundo espacio es parte de la evocación de la imagen negativa. Expresa, en ese silencio, la casa ardiendo, el cuerpo que ha iluminado lo que le estorbaba con su contacto con el cielo y que lo deja expuesto a las inclemencias de la lluvia y el frío. Pero de ellas no se habla. Sería un error. Es más eficaz si se dejan suspendidas, como el mismo cielo. Aquí, para precipitar el poema hacia su último silencio, se utiliza una polisínteton anafórica que, junto al «ardará», aparecen los únicos verbos en futuro. La

imagen del futuro así se aprovecha y se pone delante, como un fantasma presente, puesto justo delante del lector. Así se acercan los tres planos. El pasado se ha borrado con la noche ilimitada, el presente ya está ardiendo por el «fuego manso» y este futuro se describe de forma fugaz, acelerada y con la intensidad de la figura retórica:

y entonces nada habrá seguro
y será necesario de nuevo cavar
hacer

Se cava porque el fuego no sólo ha ardido el techo, sino la casa entera, dejando así al descubierto a la sensibilidad y haciendo desaparecer el cuerpo. De ahí la expresión de que haya que “cavar”, que sería, de nuevo, comenzar por los cimientos. Pero no sólo se queda aquí. El final, que queda abierto al lector, resuelve con una univocidad no concreta en toda su intensidad poética: «hacer». Se dice «hacer», que es un verbo casi al límite de los copulativos debido a su amplia gama de acepciones. “Hacer” puede significar cualquier movimiento o puesta en práctica de la voluntad. Este “hacer” es la resolución simbólica de “la casa”, que como un contrario, refleja la última instancia de lo que ya estaba establecido. Se vuelve a un estado inconforme, al movimiento sobre el vacío y la noche no parece disiparse. La imagen de que será de nuevo un esfuerzo para hacer algo bajo tierra⁵⁶⁹, volvemos a la inconcreción que ha ganado toda la fuerza de la seguridad perdida, la resonancia de la noche que lo circunda y de la prisa humana, del fuego que todavía late y, estando como está en el futuro, no hay que despreciar la posibilidad de que vuelva a ocurrir, que ese “ardirá” no sea un “ardirá dos veces” o tantas como se habite el cuerpo. Esta posibilidad de lanzarse hacia un espacio ilimitado es el que consigue Arango con su uso de la imagen negativa sobre definiciones tan básicas como el cuerpo y la noche. Así la posición del “hacer” en el final del poema es la imagen del final, que es la muerte. Sin embargo esta idea de que “hacer” puede ser “hacer los cimientos”, es el inicio de la siguiente construcción, de la casa que se levanta. En la misma imagen, que “cavar” también trae a la imaginación la idea del sepulturero, se añade el fin de la muerte. Ambas, cuando se imbrican en el mismo final de poema, hacen que el silencio que precede al poema sea un silencio inmenso. La tumba es el pilar de la casa, así la muerte es el sostén de la vida. Este alcance filosófico es gracias a

⁵⁶⁹ Recordemos la típica imagen de la *nigredo*, que era un viejo cavilando en el interior de una zanja.

la imagen negativa que permite integrar la unión de dos extremos para su identificación como un solo verbo, que en el poema de Arango aparece como el verbo “hacer”, que está pleno de carga deíctica.

4.2.2.4 Efraín Jara Idrovo y la conciencia metafísica

Hasta aquí, se han encontrado dos imágenes de la muerte contempladas desde dos puntos de vista pero que expresaban, ambas, la unión (de todos los hombres en Ferrari y la de la vida y la muerte en Arango). En Jara Idrovo⁵⁷⁰ esta muerte es un nacimiento, pero también un motivo para ser más fiel al dibujo que la vida realiza⁵⁷¹.

La conciencia metafísica de Jara Idrovo está invertida en gran parte de su caudal lírico. No es una creación ontológica, como podría parecer en otros poetas, sino que es una experiencia metafísica traída al simbolismo. Su producción, como se verá más tarde con el ejemplo de *Sollozo por Pedro Jara*, convierte la reflexión de la forma poética en parte misma de la poesía, utilizando técnicas “vanguardistas” o “experimentales”, como imágenes que terminan de completar el fondo ideológico del poema. Por ejemplo, tiene un libro-poema que se titula *in memoriam*, y que ya funciona como un poemario sólo por su división en página. Sin embargo también se pueden leer como tres poemas seguidos, largos y divisos sólo por la rigurosidad del espacio. El libro, blanco, con grabados que separarían estos poemas, dejan ver que sólo la inserción de otra obra de arte permite separar el discurso. Evidentemente, *in memoriam*, es una elegía donde también se habla del poeta que muere con el amigo muerto.

⁵⁷⁰ Efraín Jara Idrovo (1926) es catedrático, periodista, ensayista y poeta ecuatoriano. Publicó tres libros en la década de los cuarenta, pero un retiro a las islas Galápagos y circunstancias personales (un encuentro de la experiencia cumbre y la muerte de su hijo) le hicieron cambiar completamente su punto de vista de la literatura y sus filiaciones estéticas. Después de veinticinco años sin publicar, en la época que estudio (1971-1981) publica cuatro libros. Uno de ellos (*El mundo de las evidencias*) será una antología que se irá “renovando” (por ejemplo, hubo otra en 2000). Amigo del poeta César Dávila Andrade, es considerado uno de los mayores poetas de Ecuador, aunque aún no ha podido filiarse a ningún grupo, germen de estética completa y sigue siendo un poeta “inclasificable”. Sus libros de los años setenta son el pilar de su siguiente evolución siendo una diferencia notable del resto de su obra.

⁵⁷¹ Ver Ventimilla, María Augusta, *El tiempo, la muerte, la memoria: la poética de Efraín Jara Idrovo*, Quito, Corporación editora nacional, 1999.

Sin embargo no todo lo que ha publicado en estos años corresponde con esta identificación en la vanguardia de fondo y forma. Existe, también, una investigación con una forma más “tradicional” que describe todo un recorrido metafísico. Sin tanta profundidad literaria como en Ferrari y con expresiones muy distantes del sentido pulido de Arango, Efraín Jara Idrovo describe posiciones ante la muerte o la inmensidad, definiciones de la imagen negativa. Si en el poema anterior Arango se sumía y permanecía sumido en la imagen negativa de la noche, Efraín, en el siguiente poema, la describe a través de expresiones que parten de objetos que bien podrían ser cotidianos pero que se han convertido en elementos extraños al ser puestos frente a la reflexión metafísica.

El ojo de la muerte

como el espejo
tiene la ilusión del fondo
pero no otro lado
brillo de la obsidiana
fijeza inmemorial
transparencia sin interioridad de lo inerte

nada circula en él
ni el trazado de relámpago del instinto
ni el ardor indeciso de la lágrima
ya para siempre ausente
la vacilación de la luz del pensamiento

nada circula en él
todo resbala afuera
como sobre un bloque de hielo

no se trata de una expiación
ni de poner a prueba la resistencia de la cuerda
sino de la condición flamante del acero
que por serlo
tiene que despertar
la intransigencia asesina del óxido
ay porque desde que la respiración

existencia de un ojo orgánico (de ahí la «lágrima») y tampoco evitar el movimiento personal (que refleja «el trazado de relámpago del instinto»). Otra de las definiciones de esta nada viene antes de su primera expresión: «transparencia sin interioridad de lo inerte». Esta es una imagen negativa de raíz metafísica debido a la compleja intensidad de las abstracciones. Que se pueda mirar a través de lo inerte, pero que sea, a la vez, una mirada que no ve el interior (ya que no existe) es parte de esta circularidad de la nada que se intuye. Esta nada destructora también se puede definir paradójicamente:

nada circula en él
todo resbala afuera
como sobre un bloque de hielo

La posición imaginativa, la sensación de movimiento inestable y, también el punto de exotismo (supongo el hielo es exótico en los trópicos), son las rebabas sobrantes de este “todo” que se presenta denso. Sin embargo la imagen del “ojo de la muerte” persiste en sus negaciones:

no se trata de una expiación
ni de poner a prueba la resistencia de la cuerda

Ahora ya hablamos de la cuerda como un espacio de sugerencia, en el que no se encuentra ningún referente en el texto que apoye esta idea de “ligazón” o de encuentro. Ha de ser la autonomía del lector el que decida a qué se debe esta «resistencia de la cuerda», si es que quiere leer el texto simbólicamente. Podría pasar como una reminiscencia surrealista que continúa en los siguientes versos del poema⁵⁷⁴. La muerte, presenta otras imágenes con su ojo, que se convierte en la «inexpresiva mirada de carnero» (que uno se puede imaginar el carnero muerto dispuesto al sacrificio), o la de «la trayectoria de su planeta de apagadas antorchas». Esta imagen que evoca un sol muerto (un sol negro, hijo de la melancolía), habla de la expresión, otra vez, de la nada y la consigue integrar en el siguiente verso, tan cerca como está de la melancolía, la revierte en profundidad negativa:

⁵⁷⁴ Donde se leen las metáforas, para mí sólo comprensibles como una condición de la temporalidad de la materia:

«sino de la condición flamante del acero
que por serlo
tiene que despertar
la intransigencia asesina del óxido»

en realidad ese ojo no ve

¡pero nos obliga a vernos!

Ya está presente la condición metafísica, la profundidad de conciencia de la propia muerte que sirve como un reflejo en el que nada se muestra y que, en esa nada, se ve todo lo que surca sobre la vida. Estas imágenes surgen acto seguido en los siguientes versos como si fuese una respuesta natural a esta “obligación de vernos” y, en el poema, de describirnos:

islas de tiempo

imprevisibles salpicaduras de vino en el desierto

Las *ínsulas extrañas*, título de un poema de Westphalen y de un poema de san Juan de la cruz, antes citado, se evoca en estas «islas de tiempo» y que personaliza esta sensación del vivir, efímera, que se resume en la última imagen, donde la fugacidad de la vida está en primer plano. Esto es lo que Efraín Jara Idrovo imagina visto a través del ojo de la muerte y es, aunque de menor intensidad en la univocidad del sentido (comparado con Arango), muy intenso y capaz de acabar en el poema poniéndonos en el ojo de la muerte sin terminar de ser muertos. Esta autoconsciencia y la verosimilitud de que se está bordeando un terreno humano, pero que va más allá de uno mismo, en cuanto a metafísico se refiere, es parte fundamental del estilo y de la clave de interpretación que doy a Jara Idrovo en este análisis.

4.2.2.5 Juan Ojeda y el horizonte esperanzado

Juan Ojeda⁵⁷⁵ alcanza la imagen negativa a través de un uso de términos alquímicos que se van superponiendo entre sí⁵⁷⁶. Esto forma una cadena de significados que lleva a la disolución de las intenciones del orden silogístico y una cristalización de la percepción simbólica.

Su capacidad para orientar la lírica ante una opción de futuro y la visión de la vida corriente como la *nigredo*, lo que no anula la posibilidad optimista de luchar por un futuro. El siguiente poema (“Elogio de la infancia”) está colocado al final del libro que dejó listo antes de morir. Su posición es un indicativo de la idea de condensación del mensaje de todo el libro que recoge toda su obra poética, desde los primeros poemas premiados hasta aquellos días, donde publicó un tríptico (*Eleusis*, 1972). En este tríptico ya aparece “Elogio de la infancia”.

Elogio de la infancia

A Julio Nelson

Porque será la tierra en sus dones primeros:
herbajes fecundos, el ruido del tordo en los riscos,
y agua sonando, sonando. Vivimos
esperando un objeto de presagios, la razón
de una edad nueva, el tiempo de las vides tiernas,
no tierra árida, no oscuros promontorios.

⁵⁷⁵ Juan Ojeda (1944-1974) es el ejemplo de una vida poética meteórica. En 1965 adquiere la mención “El poeta joven del año” de 1965, quedando co-finalista con Luis Hernández y siendo los ganadores Winston Orrillo y Manuel Ibáñez Rossaza. El poema que le vale la mención es “Elogio de navegantes” que ya da a intuir el resto de su obra. La ambición (este poema pretende remedar la *Eneida* en la altura y necesidad peruana, identificándolo con los conquistadores españoles), la temática (el agua profunda) y el estilo (un imaginario aparentemente inconexo, pero entendible a partir de los libros de historia) serán analogías a su obra posterior. Noveno hijo de once hermanos, consigue estudiar en la universidad de San Marcos. A partir de 1967 viaja a Colombia, Brasil, Argentina... y vive durante un año (1971-1972) en la ciudad de Panamá, dictando conferencias. En 1973 ingresa en la Escuela nacional de Bibliotecarios. Cuatro meses antes de morir atropellado (11 de noviembre), deja organizado el libro que aquí se estudia *Arte de navegar* que incluía muchos de sus poemas inéditos hasta entonces aunque había conseguido publicar un par de folletos y su primer poema de 1965. Su delicada salud mental así como parte de su comportamiento excéntrico ha hecho suponer, a más de uno, que su muerte no ha sido del todo accidental.

⁵⁷⁶ VV.AA., *Juan Ojeda: el signo y las palabras*, Lima, Mejía Baca, 1978.

¿Quiénes murmuran allí, en esos huesos blancos?

Hendimos las raíces en un desierto de osamentas,
mansiones recamadas de ámbar, pedrería
en las escalinatas, dorado acanto
sobre los capiteles. Oh ciudades, estas son las ruinas.

Construiremos, niño, la nave fuerte
y desde allí, descendiendo a las breñas:
las ramas plateadas sobre la fuente,
el musgo en luminosa profusión, la escarcha
brillando en cada hoja violeta, el polen rosado. Pero mira:
comerciantes obesos, cabritilla y vestimenta olorosa a espliego,
la charla a mediodía bajo los pórticos tallados,
devaneo y miseria. Nosotros esperamos otra tierra.

¿Qué presente o pasado nos conduce
a nutrir el tiempo futuro? La delectación en la carne,
el café a medianoche después de una agotadora lectura.
¡Conocimiento! ¡Conocimientos! La sonrisa aparente.
Noche (como si el tiempo fuera la noche), adónde caminamos?
“Por aquí permanecemos durante el verano, de día
comemos langostas y en la tarde hacemos el amor.
Éstas son las ruinas, hijo mío; no andes con prevaricadores,
recibe consejo y prudencia que serán caminos en la noche.
Mira estas manos, bésalas
y participa en el reino de la muerte, hijo mío.
No bebas agua impura; nuestros antepasados
bebían en vajilla de plata, nosotros erramos
con el candelabro quebrado, las manos quebradas,
la impostura útil. ¿Ves estos vestidos? La orla
está gastada, el resplandor de otros tiempos
gastado y nuestros cráneos vacíos”.

¡Oh infancia de futuros siglos, ya se escucha
la humana muchedumbre, se insinúan
los tiempos de un orden nuevo!

Porque la tierra, niño, te cobijará
 en sus dones eternos, porque ya se avecina
 la edad de una historia fecunda: mira, mira estas ruinas.
 Luego caminaremos hacia los montes fértiles.⁵⁷⁷

Es fundamental entender que aquí también aparece la idea de la retórica de la negación, del camino negativo que define por exclusión. El futuro se entiende como negación de lo terrenal, que será árido: «no tierra árida, no oscuros promontorios». El trato con el futuro ya está definido en la primera estrofa, después de hablarnos de dónde venimos («Porque será la tierra en sus dones primeros»), implanta el “a dónde miramos”: «Vivimos/ esperando un objeto de presagios, la razón/ de una edad nueva, el tiempo de las vides tiernas». Este es el primer referente, el espacio material que se irá transformando en las imágenes del poema. Se ve claramente en la sucesión de imágenes asociadas al desierto, lo gastado o muerto⁵⁷⁸. El final es una superación de este desierto que se reúne con el valle fértil «porque ya se avecina/ la edad de una historia fecunda: mira, mira estas ruinas./ Luego caminaremos hacia los montes fértiles.». Pero en torno a esta conjunción los dos hilos se han ido definiendo. En el de la muerte, el espacio del desierto se pregunta «¿Quiénes murmuran allí, en esos huesos blancos?». Esta pregunta, que parece haber surgido de una respuesta, de un hablar que se debe a lo pulido, a lo más puro como blanco⁵⁷⁹, que es un epíteto intencional para remarcar “lo blanco” como cualidad. En el orden alquímico el precedente al blanco es el dorado «mansiones recamadas de ámbar»⁵⁸⁰, «dorado acanto»... aquí nos encontramos con un dorado que describe una imaginación fastuosa que nos evoca a las descripciones de Rubén Darío de paisajes encantadores que están hechos para interiorizarlos y poblar el mundo interior de belleza. Como vemos, después del desierto, se da el lujo, pero resulta un lujo “frío”,

⁵⁷⁷ Pág. 113 y 114, Ojeda, *Arte de navegar*.

⁵⁷⁸ «no tierra árida, no oscuros promontorios», «Hendimos las raíces en un desierto de osamentas», «Oh ciudades, estas son las ruinas.», «comerciantes obesos, cabritilla y vestimenta olorosa a espliego,/ la charla a mediodía bajo los pórticos tallados,/ devaneo y miseria. Nosotros esperamos otra tierra.», «Éstas son las ruinas, hijo mío; no andes con prevaricadores,/ recibe consejo y prudencia que serán caminos en la noche.», «¿Ves estos vestidos? La orla/ está gastada, el resplandor de otros tiempos/ gastado y nuestros cráneos vacíos».

⁵⁷⁹ Esto tiene que ver con el Albedo alquímico, que al partir de la calavera y los huesos de la *nigredo*, se ha purificado y se convierte en sal, indicando que la primera depuración del mercurio alquímico (que en Ojeda sería su *logos*, el espíritu de la palabra) se ha consumado.

⁵⁸⁰ El ámbar se consideraba una piedra solar, al igual que el oro en la antigua alquimia, así que estas dos cualidades son análogas... el poema en este punto está brillando oro debido a la purificación blanca de la pregunta, pero sólo en los bordes. Aún no se ha constituido el oro como pilar de la construcción.

distante, ya que sólo parece que atañe a los símbolos de la adquisición. Es normal, que después de esta muestra de color dorado en la decoración se anuncie el final: «Oh ciudades, estas son las ruinas.»

¿Cómo pueden ser estas las ruinas? ¿Cómo el oro y el poder y el buen gusto puede considerarse el final, lo menos valioso y lo más ajado? ¿En qué estado mental queda el lector que asume este salto prodigioso como algo íntimo? La riqueza y el poder que la riqueza transmite son las ruinas del mensaje que señala Ojeda. La ruina, metáfora de lo que ha desaparecido pero permanece sin vida o sin espíritu, nos habla de su acercamiento al mundo de las tradiciones esotéricas. Ellas, quedan ahora como ruinas, enterradas en una concepción materialista o científicista del mundo. Lo que podemos imaginar de los logros de las disciplinas tradicionales es una imagen negativa. Así la ruina en la que también se convertirá esta concepción nuestra, es un doble diálogo, con el futuro y con el pasado, en un mismo espacio. La alternancia entre nuestras ciudades y las ruinas del pasado en el poema es breve, porque acto seguido el yo poético toma la iniciativa y aparece, por primera vez, junto a un personaje al que se le está hablando. Aquí vuelve el estado de oropel:

Construiremos, niño, la nave fuerte
y desde allí, descendiendo a las breñas:
las ramas plateadas sobre la fuente,
el musgo en luminosa profusión, la escarcha
brillando en cada hoja violeta, el polen rosado.

La distancia consiste en que el niño es, posiblemente, un niño interior, una esperanza de este futuro que está creciendo con nuestras obras y que, como tal, siempre va a ser más joven que nosotros porque pensamos que nos sobreviva. Como vemos, aquí predomina el blanco⁵⁸¹ sobre otros dos colores, el verde y el violeta. Volvemos a la necesidad de pulir, de separar esas ambiciones ruinosas. Por eso el niño es parte esencial de ese descubrimiento interior que se ha desdoblado por fecundo. Y lo mismo sucede,

⁵⁸¹ «las ramas plateadas», «la escarcha/ brillando en cada hoja violeta». Estas plantas de hojas violetas, aunque puedan parecer raras en Europa, en América existen y algunas, resisten muy bien al frío, como la *Tradescantia pallida*.

acto seguido, al exterior. También se desdobra apareciendo los primeros “ellos”, que también son personajes en este poema:

Pero mira:

comerciantes obesos, cabritilla y vestimenta olorosa a espliego,
la charla a mediodía bajo los pórticos tallados,
devaneo y miseria.

Y, acto seguido, se responde con un plural que refuerza la oposición frente a esta miseria.

Nosotros esperamos otra tierra.

El poeta está poniendo el deseo frente a la visión constante. Y en esta tensión entre la mente inconstante y el futuro (también de la mente), que parece inamovible, surge la pregunta:

¿Qué presente o pasado nos conduce
a nutrir el tiempo futuro? La delectación en la carne,
el café a medianoche después de una agotadora lectura.
¡Conocimiento! ¡Conocimientos! La sonrisa aparente.

Esa «sonrisa aparente» es la que se borra constantemente. Es el falso triunfo. Es, según el autor, la explicación del fracaso del conocimiento donde se ha transgredido la materia, el esfuerzo intelectual y la rutina. En esta decepción relativa surge como respuesta para poder hablar la imagen negativa:

Noche (como si el tiempo fuera la noche), adónde caminamos?

La pregunta está abierta, no comienza en ningún lado, sino que recoge a todo el poema. La “noche” es parte de ese símbolo inalcanzable, que veremos en qué grados y con qué matices comparten los autores. Sin embargo aquí también alude a lo ilimitado, ya que ese «camino» que se ha abierto entre los dos polos ya no puede resolverse en la noche, porque es una metáfora que está al borde de la eternidad: «(como si el tiempo fuera la noche)»⁵⁸². Esta pregunta comienza otro aspecto nuevo. Si la primera pregunta construía el primer desierto y luego, con él, la formación del niño, esta, que es la tercera

⁵⁸² Para entender la mitología que divide tiempo y eternidad consultar Coomaraswamy, A. K., *El tiempo y la eternidad*, Madrid, Taurus, 1980.

pregunta construye la voz del yo poético, que resulta el padre⁵⁸³ y como tal empieza a ejercer un ministerio de enseñanza. Esta es parte negativa «No bebas agua impura» que da al discurso un peso de seriedad, como de normas implacables, tanto para el sentido común, como en un contexto religioso. Pero el final tiene que ver con el primer bordado dorado que constituía la descripción de la casa:

¿Ves estos vestidos? La orla
está gastada, el resplandor de otros tiempos
gastado y nuestros cráneos vacíos

Esta casa, que ha sido convertida en el oropel de las vestiduras queda al aire, otra vez, su interior incapaz de servir. Si antes eran ruinas, ahora son «cráneos vacíos». Y aquí el poema se precipita. Han quedado descubiertas las ruinas, sólo se nombrarán al final. Estas ruinas que convidaban a un personaje que surgía detrás de otro, el niño, ya se ha convertido en una condición abstracta y permite la alegría:

¡Oh infancia de futuros siglos, ya se escucha
la humana muchedumbre, se insinúan
los tiempos de un orden nuevo!

Y, después de depurarse en esta alegría, vuelve a ser niño, que termina, para variar, como imagen negativa en ese horizonte inalcanzable, entendido como algo positivo, algo que supera al hombre pese al dolor y la renuncia que conlleva.

Porque la tierra, niño, te cobijará
en sus dones eternos, porque ya se avecina
la edad de una historia fecunda: mira, mira estas ruinas.
Luego caminaremos hacia los montes fértiles.

Estos «montes fértiles» son una de las visiones más reconfortantes de la poética de Juan Ojeda. Estos que están puliendo todo, como una esperanza permiten superar las ruinas (los bienes materiales, las cabezas vacías) y entenderlo como «la edad de una historia fecunda». Si bien esta interpretación no tiene un interés visto desde el materialismo histórico o un análisis más social, se puede entender que es un núcleo de ayuda para reconfortar al individuo. Se puede, incluso, poner al lector al frente para sanar las heridas anímicas y poder, con ayuda de la sensibilidad, ofrecer una esperanza y

⁵⁸³ Aunque sólo sea en un plano simbólico: «Mira estas manos, bésalas/ y participa en el reino de la muerte, hijo mío.»

rechazar lo que sienta podrido en su día a día. Esta transformación profunda es la que busca el autor y la que transmite a través de su uso de imágenes negativas: preguntas retóricas que no comienzan, personajes que son, a la vez, identificaciones del correlato poético, horizontes indefinidos con rigor... y, prolíficamente, términos alquímicos que pretenden afincarse en una frontera que está lejos de las contingencias cotidianas.

4.2.2.6 Jaime Saenz y el prosaísmo profundo

«Morir
no tiene cuerpo.»

José Ángel Valente

Para Jaime Saenz⁵⁸⁴, según Wiethüchter⁵⁸⁵, la primera búsqueda es la del “sí mismo”. El desarrollo de esta búsqueda intenta destruir cualquier otra convención que no sea de un trabajo poético que vaya dirigido en esta dirección⁵⁸⁶. Su verso largo, se acerca al versolibrismo de Walt Whitman, pero en vez de profundizar en una visión cósmica abierta Saenz habla desde la imagen negativa, cerrando las metáforas,

⁵⁸⁴ Jaime Saenz (1921-1986) quizá es el poeta que aquí estudio como cristizador de la imagen negativa más controvertido, biográficamente hablando. Poeta y narrador, con ciertos problemas de alcoholismo, intenta sobrevivir en La Paz, ciudad natal y de la que no parece poder despegarse en vida. Como novelista retrata esta ciudad desde la inmundicia, mientras que en poesía intenta trascender una y otra vez esa misma carga materialista. Casado con una alemana judía, con la que tendrá una hija, en su novela póstuma (*Los papeles de Narciso Lima Acha*, 1991) se ven intereses por el entramado místico de la simbología nazi y rasgos de homosexualidad que muchos se han tomado como biográficos. Siguiendo los rasgos del poeta maldito su estilo, como se verá, es un torrente verbal que no se alza con una inclusión altisonante, sino que profundiza con la verbalidad íntima, con los términos complementarios que se van anulando hasta hacerse uno.

⁵⁸⁵ «Para Saenz el desciframiento de lo absoluto no es un fin en sí mismo, sino por así decirlo, conocimiento segundo, es condición indispensable que hará posible el conocimiento primero: el conocimiento de sí mismo.» (Wiethüchter, “Sobre la obra poética de Jaime Saenz” en pág. 313, Saenz, *Obra poética*) En lo que discrepo con Wiethüchter es el plano en el que se toma el “sí mismo”. ¿Acaso no es una realización profunda indiferenciada del absoluto? ¿O sólo lo podemos entender como un impulso de un conocimiento egotista? Esta diferencia entre “absoluto” y “sí mismo” es intrascendente. No marca una distancia del conocimiento, sino del método del conocimiento. Saenz llega a través de la interiorización, no a través del objetivo de lo sublime poético. Esto concuerda con la teoría que he desarrollado en los primeros capítulos donde defino la imagen negativa. Sin embargo ha sido muy provechosa para este trabajo la opinión de Blanca Wiethüchter sobre “La muerte”, págs. 315 a 339, en Saenz, *Obra poética* y “La oscuridad”, págs. 393 a 410, Saenz, *Obra poética*.

⁵⁸⁶ Monasterios Pérez, Elizabeth, *Dilemas de la poesía de fin de siglo: José Emilio Pacheco y Jaime Saenz*, La Paz, Plural, 2001.

oscureciéndolas y haciendo desaparecer el yo poético que articula la obra del norteamericano. El yo poético de Saenz, la mayor parte de las veces, se convierte en un yo deíctico, en una expresión categórica que describe los espacios que parecen comunes a la subjetividad del lector y el yo poético⁵⁸⁷. Al trasladar las identidades personales que puede cargar el pronombre personal hacia un valor pronominal como concepto sin identidad, se crea la primera capa de dualismo que separa el concepto material de la palabra con su trasfondo metafísico. Esta ruptura de la identidad de la palabra no afecta a la identificación intensiva que he definido como parte primordial de la imagen negativa. En los poemas de Saenz, como se analizará, no es que no haya identificación cuando existe una polaridad lector-yo poético, sino que esta se traslada a un “tú” lejano, con alguien que no puede aparecerse porque forma parte, en el caso de Saenz, de la misma constitución de la imagen negativa. El “yo” pronominal, que desplaza el “yo” que se articula como lector, llega a un “tú”⁵⁸⁸. En el siguiente poema la imagen negativa se desarrolla como conclusión lógica. Debido a la extensión del texto⁵⁸⁹ sólo transcribo su parte final.

Hay que pensar en los espacios cerrados. En las bóvedas que se
abren debajo de los mares.

En las cavernas, en las grutas –hay que pensar en las fisuras, en
los antros interminables,
en las tinieblas si piensas en ti, en alma y cuerpo, serás el
mundo –en su interioridad y en sus formas visibles.

Acostúmbrate a pensar en una sola cosa; todo es oscuro.

Lo verdadero, lo real, lo existente; el ser y la esencia, es uno y
oscuro.

Así la oscuridad es la ley del mundo; el fuego alienta la
oscuridad y se apaga –es devorado por ésta.

⁵⁸⁷ «Qué será de ti, estamos solos» “Decir adiós”, pág. 42, Saenz, *Al pasar un cometa*, o el poema siguiente lo expresa con mayor profundidad «Buscaré un tú en algún yo, un mí en algún ti, una piedra./ El que yo no esté importa poco./ Allá me quedaré.» “una piedra”, pág. 43, Saenz, *Al pasar un cometa*.

⁵⁸⁸ Es “tú” y no “él” debido a que no es que “él” esté más lejos que “tú”, sino que ese yo-poético nos permite dialogar con su sensibilidad y aparecer frente a nosotros de una forma oscura. Por lo tanto creo que se acerca más a “tú”.

⁵⁸⁹ Su extensión no explicaría mucho más, ya que ahora sólo me interesa mostrar su matiz del uso de un prosaísmo que permite la profundidad. El estudio determinado de sus imágenes lo desarrollaré en los siguientes apartados.

Yo digo: es necesario pensar en el mundo –el interior del mundo me da en qué pensar. Soy oscuro.
No me interesa pensar en el mundo más allá de él; la luz es perturbadora, al igual que el vivir –tiene carácter transitorio.

Qué tendrá que ver el vivir con la vida; una cosa es el vivir, y la vida es otra cosa.
Vida y muerte son una y misma cosa.⁵⁹⁰

Esta imagen negativa está abordada de tres formas:

1) Una explicación perteneciente a la poética, que se desarrolla en la primera estrofa. La mitología de la caverna tiene implicaciones que, según Guénon⁵⁹¹ contienen la forma del mundo interior y que, a su vez, es una construcción del cosmos. Este cosmos, limitado por sus ritmos, es decir por sus solsticios, abre dos puertas que son sus límites. Los dos límites dibujan una caverna⁵⁹². Esta idea de la bóveda que se abre debajo de los mares⁵⁹³ refuerza a la idea de un espacio cerrado dentro de algo ilimitado. Las descripciones de accidentes geográficos se convierten, poco a poco en esta primera estrofa en identidades humanas. «hay que pensar en las fisuras, en los antros interminables,/ en las tinieblas si piensas en ti, en alma y cuerpo, serás el mundo». Esta definición poética que parece cerrarse en paradoja debido a la diferencia que existe en pensar «en ti» y «pensar en los espacios cerrados», no es tal, ya que sólo hay que solucionar con qué puede referirse ese “tú”. Lo más plausible sería poder decir que es una relación amorosa. Pero la respuesta es fácil, aunque no desacertada. La imagen negativa que permite una univocidad no concreta, hace que ese “tú” tenga todas las

⁵⁹⁰ Págs. 259 y 260, parte final del poema “X” Saenz, *Obra poética*.

⁵⁹¹ Págs. 209 y ss. “La caverna y el laberinto”, págs. 217 y ss. “El corazón y la caverna”, y págs. 232 y ss. “La salida de la caverna”, Guénon, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, 1995.

⁵⁹² Aunque antes debió de ser una montaña, según él “La montaña y la caverna”, págs. 221 y ss., Guénon, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, 1995.

⁵⁹³ Es de resaltar que Beowulf lucha contra la madre-monstruo en una caverna debajo de un mar, lo que en un sentido hermenéutico del mito podría entenderse como una victoria de los instintos escondidos del hombre que alberga en lo recóndito de su naturaleza. Según Saenz, con esta idea, habría que construir la caverna de este monstruo, habría que dotarlo y no podría existir monstruo, ya que el mito de una naturaleza oculta parece desaparecer en este contexto.

funciones de trascendencia que el lector alcance a crear empatía. Es la definición que da, versos después, «Acostúmbrate a pensar en una sola cosa; todo es oscuro.». Esta definición que ya podría ser una poética, una auténtica declaración de estilo, pero luego se desarrolla un verso metafísico que tiene que ver con el tercer apartado: «Lo verdadero, lo real, lo existente; el ser y la esencia, es uno y oscuro.». La imagen negativa está siendo definida en su campo de “oscuridad” y como tal, consigue atraer hasta sí todos los elementos que de entrada pueden parecer contrarios a sus cualidades: «Así la oscuridad es la ley del mundo; el fuego alienta la oscuridad y se apaga –es devorado por ésta.»⁵⁹⁴. Sólo queda, después de esta poética, una extensión meditada acerca de las características del mundo.

2) En la segunda forma en que se aborda esta definición del mundo como totalidad aparece un «Yo digo». Esta es una identidad que contiene dos elementos básicos: tiempo y espacio. Hasta ahora, en un plano simbólico, el tiempo y el espacio eran *incerto tempore incertisque locis*⁵⁹⁵. El “yo” viene y parece que funda otro espacio distinto. Pero sólo es apariencia, lo que demuestra incluso la vacuidad de este yo para el punto de vista de Saenz. Sólo es un contrapunto para respirar, una floritura retórica que vuelve a abordar el mito de la caverna, esta vez sin la simbología, ahora se dice abiertamente en que «es necesario pensar en el mundo». Y ahora que el mundo se convierte en el objeto en el que hay que racionalizar, en el exterior del descanso, ese “yo” se convierte en lo que la estrofa anterior era “oscuridad”, entonces él dice «Soy oscuro». Es un matiz, pero él es cualidad de “oscuridad”, él, puede entenderse como una cualidad del mundo, como un adjetivo. Él, derivado de este “mundo”, que entiendo tanto por totalidad como conocimiento del sí mismo, es un encuentro negativo, ya que, en el sentido de lo “objetivable” es rechazado directamente. Habla de un espacio que no se modifica, que siempre permanece igual a sí mismo y lo que no lo es (como la luz para Saenz), ha de mantenerse apartado:

No me interesa pensar en el mundo más allá de él; la luz es
perturbadora, al igual que el vivir –tiene carácter transitorio.

⁵⁹⁴ Pág. 259, Saenz, *Obra poética*.

⁵⁹⁵ «En un lugar y un tiempo incierto», Lucrecio II, págs. 217-218, *De la naturaleza de las cosas*, Barcelona, Càtedra, 1995.

Aquí, como final de estrofa termina de concretar la idea que empezaba este: el “yo” inaugura un nuevo espacio y este se cierra con la idea tajante de su provisionalidad. Luego viene la posibilidad de poder hacer una transición a través de la siguiente estrofa. Aunque, como se ve, la importancia de los espacios en blanco o la distribución de los versos no es tan crucial como en Arango o en Westphalen, sí responde a una intención temática, lo que señala, otra vez, al peso predominante de la expresión metafísica del poeta. Por eso, como parte final de esta estrofa y puerta abierta a la última, la expresión ha vuelto a ser metafísica, pero ya desligada de la poética o del yo. La ilusión de que las dos están “alejadas” permanece en que se pueden incluir dentro del símbolo de la “luz”, ya que ellas sólo son formas, reflejos y, por lo tanto sólo son perturbadoras.

3) La última estrofa es una conclusión metafísica que utiliza la paradoja como centro. Si he diferenciado lo “oscuro” de la “oscuridad” fue para poder intentar integrar la importancia semántica que se desarrolla aquí. Hay una identificación que evocado por una diferencia que entiende Kerényi⁵⁹⁶ en los dos conceptos de “vida” por los griegos. Una sería la *bios* y la otra la *zoé*. Esta *zoé* es la que adquiere las cualidades de «Vida y muerte», ya que la *bios* está sujeta a las condiciones personales, a las actitudes de los sujetos y que en el poema se identifican con el «vivir». La *zoé* no cambia, sólo su apariencia. Transmuta, trae las estaciones, las vidas y las muertes, pero todo está integrado en ella. Esta profundidad de la vida que no cambia, este punto de vista de lo que permanece siempre en el ser, es el punto de vista con el que el poeta quiere culminar el poema, pero es el que ha sostenido una y otra vez en sus metáforas acerca del interior y la profundidad. Esta última expresión metafísica, aunque puede parecer alejada del lirismo de otros autores, sólo por su vuelo de intenciones de la inteligencia, permite ver que el lirismo también se esconde en las ideas. Es otro espacio que se explora a la vez que Arango, por ejemplo, pule los espacios y las respiraciones para conducir al lector. Saenz intenta destejer el nudo mental de lector sin explicar, sino con el suyo propio, interponiendo la imagen negativa como espacio de encuentro y libertad para ambos.

⁵⁹⁶ Prólogo, págs. 17 y ss., Kerényi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, Barcelona, Herder, 1998.

4.2.2.7 Blanca Varela y la poética

Blanca Varela⁵⁹⁷ es una feliz excepción. Su carácter reservado, su temática arraigada en el intimismo y la experiencia personal que se trasciende en la elaboración estética, busca es la poesía en sí, sin distinción de si es varón o hembra el que lee o el que escribe, ya que busca una unidad en la comunidad humana⁵⁹⁸. Varela es una excepción en su propia voz y sus textos también lo son. Son de los pocos que consiguen mezclar elementos de la imagen melancólica y de la imagen negativa sin dar una primacía clara a una u otra en sus libros. Aquí me centro en los poemas donde la imagen negativa se expresa con más contundencia. Sin embargo, los lugares propicios para la imagen melancólica aparecen en distintas ocasiones. La lectura que se propone aquí trasciende esa separación entre imagen melancólica y negativa como dos bloques enfrentados. Son enfrentados en cuanto se miran melancólicamente, pero en su visión negativa, que es la que permite Varela, uno enriquece y sirve al otro. Aquí, sin embargo, para no extenderme demasiado, propongo sólo una breve lectura de las imágenes negativas más afines y que permiten, a su vez, repasar al resto de autores y ponerlos, unos con otros, en contexto.

⁵⁹⁷ Blanca Varela (1926-2009) limeña, amiga común de gran parte de los poetas que aquí se estudian como precursores de la imagen negativa como Emilio Adolfo Westphalen, Sebastián Salazar Bondy o artífices de la imagen melancólica (Javier Sologuren), viaja a París en 1949 donde conoce a Octavio Paz, quien le sugiere el título de su primer libro *Ese puerto existe* y le da un soporte importante, tanto anímico como estilístico para su incorporación al mundo literario. Sus viajes entre Inglaterra y París los compaginaba con un contacto con la intelectualidad francesa en auge de aquella época (Sartre, Simon de Beauvoir) y otros que corrían peor suerte (Michaux, por ejemplo). También es contacto con otros autores que dominan la imagen negativa, aunque no pertenecen a la zona andina como el nicaragüense Carlos Martínez Rivas. Su fuerte personalidad le ha marcado para ser una de las primeras mujeres de gran relevancia en la poesía peruana sin tener, a cambio, que integrar en su poética un rasgo especialmente feminista. Su discurso, incluido en la igualdad, no se puede ver así y atiende a una paridad completa sin distinguir sexos. La poesía se muestra, así, desnuda, afilada, exenta de esas búsquedas personales materialistas que también se reflejan en otro plano irónico y son la base de su invención poética. En 1962 vuelve a Lima, ciudad en la que se instala hasta su muerte. Es extraño encontrar una fotografía de Blanca Varela y también haber asistido a alguna entrevista.

⁵⁹⁸ Ver VV.AA., *Nadie sabe mis cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007; o'Hara, Edgar, *Tiene más de avispero la casa: poéticas de Blanca Varela*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007; Rebaza Soruluz, Luis, *La construcción de un Artista Peruano Contemporáneo*, Lima, Fondo Editorial, 2000; Suárez, Modesta, *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, Madrid, Verbum, 2003, Gazzolo, Ana María, "Blanca Varela y la batalla poética", págs. 129-138, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 466, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, abr. 1989; Cote, Andrea, *Blanca Varela, la escritura y la soledad*, Bogotá, Universidad de los Andes, 1981, Bermúdez, Silvia, *La esfinge de la escritura: la poesía ética de Blanca Varela*, Newark, Juan de la Cuesta, 2005.

Como hace Jaime Saenz, Varela también utiliza la definición de la propia poesía (usa la poética) para entender y explicar la imagen negativa. Aquí no aparece como en Saenz, donde la imagen negativa y su lugar propicio son elementos fundamentales de su poética. Aquí aparece como el comienzo del poema y sus versos centrales. «la lentitud es belleza» es una indicación para el lector. Una forma de lectura sugerida y también una forma de la propia expresión que queda, como si fuese una cita enmarcada acto seguido «copio estas líneas ajenas». ¿De quién son? La idea de que es ajena de sí misma, de que es una excepción de su voz, aunque el primer verso puede ser el eco de muchos poemas⁶⁰⁰. Lo importante no es tanto la literalidad, sino el sentido simbólico de esta expresión que expresa lo “ajeno” como un sentido transpersonal. Dentro de la intimidad se están abriendo las múltiples caretas de la personalidad. Así se introduce esta poeta en sus textos. Que sea ajeno puede significar, sin ningún problema, que esa es una sentencia “dictada” por otra voz que habita en ella. Esto nos integra en una reflexión sobre la poética.

La poética como una expresión ajena, como algo tildado de la voz que uno escucha cuando está en silencio. Esto encaja muy bien con la poética de Varela. Este sentido de lo *extraño*, no como *siniestro* freudiano, sino como íntimo y más allá de la propiedad personal, sin rechazo, es una marca de la poética de Varela. Así continúa este poema:

acepto la luz
 bajo el aire ralo de noviembre
 bajo la hierba sin color
 bajo el cielo cascado y gris
 acepto el duelo
 y la fiesta

Esta poesía identifica significado y significante. “Acepta” es decir, “escucha” y también “contrae” o “adquiere” la analogía que las palabras son. Son «el aire ralo de noviembre», «la hierba sin color», «el cielo cascado y gris»... como objetos indiferenciables, sin mayor brillo que su propia presencia. Esa presencia indiferenciable potencia la univocidad no concreta, a la vez que la multiplicidad de máscaras de la

⁶⁰⁰ Sin ir más lejos los primeros versos de este poema se pueden encontrar, como un eco, en Giovanni Quessep, “Callar es bello”, Págs. 146 y 147 Quessep, *Metamorfosis del jardín* «Callar es bello, a veces,/ en la desdicha, cuando el alma/ reconoce sus flores/ en la muerte encantada;».

personalidad es un cargo que evita la univocidad. Ambas se dan simultáneamente en el poema y como tal se puede leer en dos registros: como imagen negativa y como imagen melancólica. Sólo es cuestión del lector que elija poner el acento en una u otra. Si se sigue leyendo en clave de imagen negativa se ha de enfatizar la presencia de los objetos. Esto está en comunión con la intención de Arango que pule el ritmo para que sea el objeto sobre el que el lector se desliza y contrae. Y la paradoja de la aceptación de los dos extremos que se comparten: «el duelo/ y la fiesta». Esta aceptación es la apertura que se contiene desde la serenidad de espíritu y que puede resultar muy similar a un caso de beatitud. Pero en este caso es una beatitud profana. Varela no habla nunca más allá del poema. No se extiende a imágenes extrasensoriales⁶⁰¹, no pretende algo que esté fuera de lo tangible del poema y por eso también su necesidad de tocar la imagen melancólica.

Por ejemplo, una vez ha alcanzado ya este grado de aceptación aparece el caso de la retórica de la negación, que hemos visto referido en otros poetas

no he llegado
no llegaré jamás

¿Qué se articula con este “no... no”? La desaparición del tiempo. Es una meta frustrada. Es una meta inexistente de lo que se habla y ¿de qué se habla? De la poética, que siempre está en fuga, que no aparece. Varela señala así a la imagen negativa como fondo íntimo de la poética. Lo vimos en el primer verso y aparece a continuación:

en el centro de todo está el poema
intacto sol
ineludible noche

Estos son unos de los versos con mayor intensidad de imagen negativa del resto del poema. Pensar en un “sol” que se puede tocar es algo imposible, como mínimo para un ser humano. Ese “sol” puede ser parte del espíritu⁶⁰² ¿Qué pasa a partir de ahora con

⁶⁰¹ Y cuando lo hace el deje irónico no permite ascender a ese conocimiento, por ejemplo en el poema que se titula “Ojos mágicos”, y cuyo último verso es «y todo sigue exactamente igual.» Pág. 119, Varela, *Donde todo termina abre las alas*.

⁶⁰² Gnósticos y neoplatónicos, como por ejemplo en Plutarco, creían que el alma iba a la luna y el espíritu al sol (Plutarco, “Sobre la cara visible de la luna”, *Obras morales y de costumbres (moralia)*, Vol. IX, Gredos, Madrid, 2002.). No estoy afirmando que esta sea la identificación exacta del poema, sin embargo

la noche? Es parte del espacio que ese sol virginal tiene sobre sí. Es un ámbito ganado. Si el sol es “íntegro”, la noche es «ineludible». Estamos frente a la extensión imposible de evitar y que se convierte en una contraposición que se repite hasta el final del poema⁶⁰³. Esta doble sensación es la que el poema define sobre sí. Si un lector se identifica con estas sensaciones de infinitud, estará cumpliendo la identificación intensiva que unida a la univocidad no concreta que apunta con un centro desconocido del poema que es el propio poema (o la poesía), se genera así esta imagen negativa. En este poema en concreto se define desde dos puntos de vista lo que racionalmente se consigue⁶⁰⁴ o lo que espiritualmente se alumbra⁶⁰⁵ y la noche inferior (por eso es «ineludible») de un final. Esta doble vertiente es la reina en sus poemas. Muchos pertenecen a esta escisión de la personalidad, mientras que algunos representan la capacidad de unicidad del ser humano. Estos últimos son excepciones, felices excepciones.

El poema avanza y no se puede retroceder en él: «sin volver la cabeza/ merodeo». Sentimos su presencia animal y nos convertimos en él (identificación intensiva) «animal de palabras/ husmeo su esplendor». Al final, lo que permite que este poema conecte con otras fuentes religiosas consiste en que la cualidad de atención no sirve para el ataque, sino para la recepción: «todo para decir/ que alguna vez estuve/ atenta desarmada». El espacio, el tiempo que se extiende entre palabra y palabra es variable según el lector. Esto se diferencia enormemente de la concepción de Juan Ojeda de la imagen negativa, que siempre pide una implementación cognitiva, pero se acerca a la de Quessep, que permite que este espacio de atención receptiva cuaje en una tradición poética comprendida. Si hay aquí un simbolismo poético tradicional, no creo que apunte al poema. Es el propio ritmo del lector y la capacidad de encontrar el espacio de separación que existe entre las palabras «atenta desarmada», que ya se dibuja gráficamente y que, por ser normal, podría diferenciar la distancia de todas las palabras del poema. Este estado de atención receptiva permite que “entre” la beatitud. Y por ello

este sol evoca lo “puro” y virginal, lo que no puede ser tocado, igual que el espíritu y que, de alguna manera, nos sugiere una *materia* similar al que gnósticos, religiosos romanos y neoplatónicos han intuido.
⁶⁰³ «merodeo su luz/ su sombra», «husmeo su esplendor/ su huella» y «casi en la muerte/ casi en el fuego».

⁶⁰⁴ Esta lectura representa a la imagen melancólica, ya que para admitir un conocimiento racional habría que pensar que pensar que el logro emocional o volitivo ha quedado en segundo plano, partiendo de la idea de la multiplicidad de máscaras aisladas unas de otras y siendo la poesía la “extraña” de la identidad de la poeta.

⁶⁰⁵ Que es el sentido de la imagen negativa, donde el poema sería la identidad análoga con la experiencia trascendente.

se permite, en el siguiente poema, un espacio en blanco, una sangría que salta todos los versos de la estrofa y deja el adjetivo «sola» al margen. Esta soledad, no sólo gráfica, sino también temporal puede llegar al lector y permitir que los dos últimos versos, que se condensan bajo tres aspectos: la retórica de la negación, la intención de incluir las imágenes del sol y la noche y el uso de dos imágenes negativas que se integran entre sí.

casi en la muerte
casi en el fuego

Esta retórica particular es por aproximación. “Ni uno ni otro”, pero también “uno y otro”. Se ha dado la vuelta a esta retórica de la negación que anuncia la mitad del poema y que aquí fructifica, condensando la poética del primer verso («la lentitud es belleza») a través del espacio que le deja el verso anterior. Su poética podría definirse con estos dos versos, ya que está siempre “casi” entre dos aguas (casi en la negatividad, casi en la melancolía). Su virtud es mantener todavía más abierta las posibilidades de lecturas múltiples dejando al lector el hecho de cargar el poema, casi desapareciendo el yo poético, aunque esto, por supuesto, tampoco ocurre. Este es el ejemplo de silencio más claro que tenemos en todos los poemas, donde lo que no se dice es la materia esencial del poema. Es un poema muy condensado, coherente con la búsqueda que nos propone y un muestrario de habilidades por parte de la poeta. Su tranquilidad, sus imágenes limpias (sin una adjetivación exultante, como ocurre a veces en el caso de Ojeda) transmiten situaciones que pueden ser cotidianas y que, como la cotidianidad, trascienden gracias al empuje de las emociones y la espiritualidad que ha de aportar el lector.

4.3 Las imágenes negativas en los poetas andinos de los años setenta

4.3.1 La diferencia como distintivo de la imagen negativa

La centralidad de la imagen negativa en la producción poética de los años setenta en la zona andina es más que discutible. Su peso cualitativo procede como margen de la creatividad e imaginario de un sector de esta misma producción poética andina. Los cuatro espacios propicios para la imagen negativa (noche, silencio, vacío y muerte) pertenecen, mientras la imagen negativa se encuentra en ellos, a la inverosimilitud racional, ya que, como hemos explicado en el caso de la paradoja, no se pueden cumplir simultáneamente premisas contrarias y desde la luz no se puede leer la noche y desde el silencio la palabra no se oye. ¿Cómo entonces pueden leerse? La *certeza poética* las convierte, automáticamente, en premisas complementarias. El cumplir de un centro que iguale los bordes, como es el vacío, permite que dos términos contradictorios entren en la dimensión de la intimidad. La idea de que una poesía es un acto vivo e implantado en la vida, nos obliga a tener en cuenta su valor como experiencia y cómo esta enlaza con la raíz de las necesidades cotidianas, de los comportamientos regulares y cómo son búsquedas de inteligencia o sensibilidad las que procuran “arreglar” o no, esos comportamientos. Una argumentación desde la imagen donde no pueden disolverse los campos en conflicto, por lo menos desde ella, pero sí en un entendimiento que quiera aunarlos.

No podemos negar la validez –aunque podamos negar la utilidad- de las imágenes que otros producen, por muy normales e imposibles que nos parezcan, ya que estas bosquejan un aspecto de la realidad que no ha entrado en nuestro campo

sensorial y, en consecuencia, no forma ni puede formar parte de nuestro mundo.⁶⁰⁶

Sin embargo la mayor parte de la poesía se debe a una especie de “triunfo de la permeabilidad”. Esto ocurre cuando lo expresado pasa a pertenecer al lector, aunque sólo sea de forma de crítica. Esta crítica que es el valor inicial de un texto ha resultado continuar su valor como “ruptura”. Esta era una ambición del intelectual que procuraba desligar una manifestación cultural de un punto de vista tradicional. Por supuesto que la proliferación constante de estas “revoluciones” han cristalizado de forma abrupta una multiplicidad de puntos de vista preexistentes. Esta “razón abrupta” que significa la llegada de las vanguardias y las neovanguardias se han construido a través de elementos periféricos a la literatura como son la antropología de orden multicultural o la música serial u otras manifestaciones del orden político como la democratización de la opinión, la revolución tecnológica, etcétera donde, quizá en la gestación de los años setenta, sea la integración uno de los grandes retos culturales, si es que no lo ha sido desde siempre.

Lo que diferencia la imagen negativa de otra imagen vanguardista (como la cubista, por ejemplo), no sólo es que esta imagen negativa hasta ahora carece de manifiesto literario, sino que su “ruptura” no es una finalidad, aunque sí parte de su esencia. Es muy costoso intentar separar esta imagen negativa de los estudios místicos. En la mayoría de sus situaciones ocurre lo que pasaba en el modernismo de Darío: una implementación cultural. Sobre la tradición se escribe con una renovación, con una vuelta más de tuerca.

La diferencia de modernismo con la imagen negativa consiste en que esta vuelta de tuerca es hacia lo sencillo en la forma y lo inobservable en el fondo de la lógica. La implementación de elementos extraños sobre el mismo texto que caracterizan a los rasgos más sencillos de reconocer en la retórica vanguardista aquí pasan a un segundo plano. La forma importa, es imprescindible como parte del arte, pero la forma no está contando una génesis o una ideología concreta. La forma es parte del sentido tanto como su música. La solución de la implementación cultural para dar salida satisfactoria

⁶⁰⁶ Págs. 23-24, “El punto de partida” Underhill, Evelyn, *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*, Madrid, Trotta, 2006.

a la realidad frustrante es algo más que real en estos poetas. En Giovanni Quessep la escritura lleva una vivencia de los márgenes de la literatura. Escribir desde ellos, sin sobrepasarlos, únicamente desde la construcción de un interior nutrido por la lectura. Así puede construir, sin ninguna clase de contraposición a la realidad un comienzo de poema como el que da en “Parábola del siglo VIII”⁶⁰⁷.

Cuenta Li Po desde su exilio en la ciudad de Yehlang
Que en el palacio imperial de Uu
La estatua en piedra del guerrero vela las armas
la lanza todavía presiente una penumbra de dragón⁶⁰⁸

Detrás de esta aclaración cultural donde parece que nos lleva muy lejos, empieza a acercarnos ya con nuestras sombras del guerrero inmóvil. La Historia está borrada. Se destruye la distancia de los siglos: «la lanza todavía presente». Estas imágenes cubren la totalidad de un discurso centrado en el simbolismo literario donde es imposible despegarse sin llevarse algo de uno en él. En esos puntos en común entre el lector y el texto, indistinguibles por oscuros, se basa la potencia de la imagen negativa. También se pueden llegar a ellos desde un camino completamente contrario, como es la labor alquímica. Esta es la experiencia que nos trae Juan Ojeda, desde su saber que también retoma a los místicos. Los últimos versos de “Van Gogh en Arles” nos recuerdan a san Juan de la Cruz de una manera directa y lo rehacen en la sensibilidad del hombre que muta en las pruebas alquímicas.

En el no saber está el saber
En la no vida está la verdad
En el no mundo está el mundo

⁶⁰⁷ En el siglo VII es el siglo que funda los Tang, cultura predominante china y que se considera el siglo de oro de la poesía china. Introducción de Guojian Chen en Chen, Guojian (ant.), *Poesía Clásica china*, Madrid, Cátedra, 2001. También se explica en el libro de Cheng, François, *La escritura poética china*, Valencia, Pre-textos, 2007.

⁶⁰⁸ Pág. 89 Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

Y este es el sentido de nuestro explorar:

Existir en un ardor confuso.⁶⁰⁹

La confusión de la vida no le engaña. Como veremos más adelante, la posición vital de Juan Ojeda gravita entre muerte y muerte, constante posición que se sobrealta y sería incapaz de saber si está poseída por la muerte o si esta se distingue. Sus profundidades obligan a construir un símbolo mutante, capaz de abarcar todos los tonos con un mismo color.

4.3.2 La noche: los cuerpos de oscuridad

«el interior del mundo me da en qué pensar. Soy oscuro.»

Jaime Saenz

«Lo que buscamos en las criaturas es todo noche»

Maestro Eckhart

**Autores: Blanca Varela – Jaime Saenz – Américo
Ferrari – Emilio A. Westphalen – Jose Manuel Arango
– Juan Ojeda – Giovanni Quessep**

La noche es el uso metafórico más común a los poetas que estudio. Su valor simbólico es muy amplio. “Noche” por “profundidad”, “lejanía”, “espacio ignoto”, “la ceguera”, “oscuridad”, “desconocimiento”... “noche” como valor de interioridad y como atmósfera. Son tropos muy utilizados, comunes aunque siguen dando frutos poéticos. Una antología ilustrativa de esta amalgama de significados es *Libro de los nocturnos*⁶¹⁰ donde se recogen variaciones de este tema visto a través de poetas, mayoritariamente colombianos. El libro incluye más de dos centenares de poemas (y casi a la cuenta de poema por poeta) todos pertenecientes al siglo XX y no son poemas desdeñables. Esta

⁶⁰⁹ Pág. 63 Ojeda, *Arte de navegar*.

⁶¹⁰ Pérez Silva, Vicente (ant.), *Libro de los nocturnos*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1997.

selección es sólo una muestra de la vitalidad del tema de la noche en la lírica contemporánea y los poetas que cristalizan la imagen negativa en los años setenta son una muestra de cómo esta vitalidad se transforma.

Noche/Luz

Para algunos autores el estado de conciencia del que surge la creación de la poesía, suele parecerse a la noche⁶¹¹. La creación poética y la noche son estados de carácter espacialmente ilimitado que necesitan de regímenes indirectos para su explotación. A los dos es el tiempo el que les acecha y la vitalidad la que se puede sentir con más precisión. La noche siempre ha parecido incluir el lado incoherente que no podíamos contener mientras existiese el lado racional, como un alivio del dolor o como la marca de los días que siguen⁶¹². Es el ejemplo de nuestra división, el dedo acusador que puede decirnos que ahora, la continuidad es otra. Durante la noche la analogía parece acampar con fuerza⁶¹³. La noche trae consigo la puesta en escena de los contrarios y en ella se prueban y buscan los límites en que confluyen.

No hay noche que no tenga luz, pero está oculta. El sol brilla en la noche, pero está oculto. Durante el día brilla y oculta las

⁶¹¹ En la entrevista ya citada de Silvia Sauter a Watanabe, la entrevistadora explica que la noche, según un análisis de corte jungiano, estimula la creatividad en cuanto a la ligazón con los impulsos primigenios que permanecen menos escondidos durante las horas nocturnas. Ver Sauter, Silvia, "Entrevista a José Watanabe", "Confluencia mágica de dos culturas en la creación de José Watanabe", *Teoría y práctica del proceso creativo*, Madrid, Iberoamericana, 2006. También podría tomarse como ejemplo la imagen ya citada por Lorca: «*El poeta que va a hacer un poema dentro de su campo imaginativo tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo*», Pág. 108, García Lorca, Federico, *Conferencias I*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

⁶¹² Esto se ha explicado de distintas maneras y lo encontramos en el desarrollo mitológico de diversas culturas. Por ejemplo, en el hermoso mito hindú de los hermanos, padres de la humanidad, Yami y Yama. Al morir el varón (Yama), queda Yami desconsolada. Cada vez que los dioses le animan a levantarse responde "ha muerto hoy", ya que sólo era de día. Para que olvidase, los dioses crean la noche, así diferenciando los días Yami puede ver cada vez más lejana la muerte de su esposo. En este mito se nos dice que la noche es un alivio para la muerte de nuestros iguales. Para una explicación del mito, ver pág. 70 y ss., Pánikkar, Raimon, *Mito, fe y hermenéutica*, Barcelona, Herder, 2007.

⁶¹³ Pág. 188 Sauter, Silvia, *Teoría y práctica del proceso creativo*, Madrid, Iberoamericana, 2006.

demás luces. De la misma manera actúa la luz divina, que oculta todas las luces.⁶¹⁴

Esa «luz divina» en un contexto lírico corresponde con la propia sensación de creación, con la posibilidad de extenderse en lo referido a la intimidad o la acción de creación exterior también para los poetas de la imagen negativa.

Soportamos el hedor de la noche
y tratamos vanamente
de retener el mundo en una duración quieta.⁶¹⁵

Así la noche es el primer punto de reflexión interna, de introspección y renuncia al “mundo hábil” que permite mediar con las fuerzas directamente. En ella sólo cabe esperar, estar junto a lo que se creía real y que no abarca la sospecha. Varela también tiene un punto de ironía ante esta imagen que no consigue cambiar el mundo exterior:

Poderes mágicos

No importa la hora ni el día
se cierran los ojos
se dan tres golpes con el
pie en el suelo,
se abren los ojos
y todo sigue exactamente igual⁶¹⁶

Varela crea la oscuridad y actúa en ella de manera simbólica. El yo poético se da la vuelta y vuelve a abrir los ojos para encontrar una realidad recurrente y compartida. La imagen lírica interrumpe la costumbre de una segregación racional e, indirectamente, se hace consciente a esta de su carácter cíclico. Varela abre esta brecha expresando que

⁶¹⁴ Pág. 89, Eckhart, Maestro, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 1998.

⁶¹⁵ Pág. 11 Ojeda, *Arte de navegar*.

⁶¹⁶ Pág. 119, Varela, *Donde todo termina abre las alas*.

su cotidianidad dispone de un arma análoga, que es la oscuridad. Esa es una constante de la noche que vuelve y está presente siempre que cerremos los ojos. La que registra esta percepción es la interioridad. En la racionalidad, como expone Varela, se testa la normalidad. Para poder permutar el cambio inexistente, el uso de algunos “poderes mágicos” ha de invocarse a la noche. Y parece inevitable que el ritual tenga que hacerse con los ojos cerrados. Este poema de “Poderes mágicos” se escribe desde el día, desde la luz y la racionalidad. De ahí la posibilidad de compartir una ironía y pasar por alto el momento de oscuridad que uno ve, poniendo al ejecutante desde la luz, no desde sus sombras. Esa ausencia de empatía es la que se evita en la noche, donde el resto de miradas, el juicio, también desaparece, si la noche es total.

Acostúmbrate a pensar en una sola cosa; todo es oscuro.
Lo verdadero, lo real, lo existente; el ser y la esencia, es uno y
oscuro.

Así la oscuridad es la ley del mundo; el fuego alienta la
oscuridad y se apaga – es devorado por ésta.⁶¹⁷

Aquí se piensa con el reverso del Maestro Eckhart que se ha citado líneas atrás, pero viene a significar lo mismo debido a la polarización de la imagen. Ese «*fuego*», no es muy distinto de la metáfora del «*sol*» que el místico alemán utiliza. La importancia que implica aquí esta imagen, en este preciso lugar, es que divide el discurso estético del poema y salta a favor de una entonación más dialéctica, discursiva, pero eso no impide la aproximación del símbolo, que sigue operando por necesidad de transmitir lo que no se puede nombrar. Así Saenz entrega una de las profundidades de la caverna de Platón, una de esas mentiras elásticas que atenazan al autor al miedo y lo retienen, hacen de su movimiento algo estático. Sólo manchan los residuos del mundo, también formulados en abstracciones, también elementos cotidianos con los que sobrevivimos en compañía. La noche también *indistingue* estos elementos, los amansa, los ignora. Selecciona los que parecen estar faltos de atención en el momento del día. Son las horas de las necesidades descubiertas.

⁶¹⁷ Pág. 260, Saenz, *Obra Poética*.

Si se puede dar un paso más allá, después de que Sáenz dibuje un mundo donde todo es oscuridad, donde el resto es excepción, parece que la conciencia se encuentra y puede volver a polarizar la experiencia. Dentro de la oscuridad aparece una luz:

Iban de sol a sol labrando sombra
y robando a lo oscuro algún claror⁶¹⁸

Noche/Espacio

La luz de la oscuridad es oscura. En Américo Ferrari, como si ese claror se fuese detallando, según avanzan sus libros esa metáfora se repite y gana matices⁶¹⁹. En el mismo libro (*El silencio las palabras*) se le dedica un poema entero a esta luz:

ASÍ ES

La sombra que en la luz pule un diamante
quién ha mirado
quién ha dicho
lo que es
el fondo
de un color

⁶¹⁸ Pág. 57, Ferrari, Américo, *Para esto hay que desnudara a la doncella*, Barcelona, El bardo, 1998.

⁶¹⁹ En el libro *El silencio de las palabras*, la “luz” es una abstracción. Por ejemplo, cuando se habla de cómo el silencio integra su poesía en el poema que da título al libro “El silencio de las palabras”, se lee «no sabría decirlo en otras palabras que en silencio [...] aunque las sílabas reptantes de pronto se aglutinan/ y enjambres cogidas por las patas/ se agolpan en torno de un deseo/ y caen verticales a mi luz» (Pág. 55, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*) Esta “luz” que significa consciencia pronto se oscurece junto a la muerte y el silencio: «pero las palabras caen verticales a la luz/ y siento a otro a mi lado y está muerto/ y él y yo cogidos del brazo temblamos de silencio». (Pág. 56, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*). La respuesta de un “sol externo” aparece en el siguiente poema «iban de sol a sol labrando sombra/ y robando a lo oscuro algún claror» (“Los heridos”, pág. 57, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*). También la relación luz-sombra es el espacio para un poema de estructura circular; si empieza «pequeña y casi oculta en la penumbra», acaba con «hinchidas de una sangre abrupta y honda/ que es el primer momento de la luz» (Págs. 62 y 63, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*), demostrando que para él tienen un valor muy similar, que expresan las dos caras de una misma sustancia. Luego, esta “consciencia” empezará a coger otras formas, pero sigue ligada con la sombra «nombrar el nombre: sombra instante/ afofa la visión» (Pág. 102, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*) y en los poemarios siguientes la metáfora de la oscuridad y la luz ya aparecen estrechamente imbricadas «resplandece de tan noche que es» (Pág. 133, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*), «entre el cielo/ y yo brilla la ausencia y la ceguera» (Pág. 134, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*), «duérmete ya en tu luz: sombras afuera/ esperan para rescatarnos» (Pág. 142, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*) «el aura del follaje suspirando/ dulce en la luz en noche futura procediendo/ dulce en la sombra el río/ de luz» (Pág. 151, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*) y como veremos más adelante «salgo a la luz y nada la refleja» (Pág. 84, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*).

ni la raíz ni el núcleo oscurecido
 tan sólo esto que pasa y que nos roza
 un fulgor
 el esplendor
 de la distancia
 la sombra que en la luz pule un diamante
 los dueños del instante
 avanzaban
 sin importarles adónde
 ni porqué⁶²⁰

El poema revela con precisión la ligazón que tiene esta noche con el condominio de la intuición. El estrato donde confluyen «los dueños del instante» y, en el exterior queda la vida, lo transitorio que se agranda y amplía el mismo núcleo: «esto que pasa y que nos roza». Esa otredad es el doble que somos de nosotros mismos cuando entramos en los momentos de conciencia cegada. Las preguntas que anticipan muchas veces en estos poetas a una imagen negativa. En este espacio de pregunta se habla de la noche y el silencio, ya que nadie ha mirado, ni ha escuchado⁶²¹. Sin embargo la noche, una y otra vez, se está articulando con un espacio, con un lugar concreto que tiene su sitio en las raíces: «ni la raíz ni el núcleo oscurecido». Este retórica de la negación que liga las dos opciones por copulación, las pone a la misma altura y las hace equivalentes como cercanías de esa imagen negativa que responde a las preguntas. Imaginando esa negación, el espacio que ni ve ni oye, que desenvuelve la imagen negativa. Sin embargo, es todavía más espacial debido al último empuje del poema

avanzaban
 sin importarles adónde
 ni porqué

Este detalle hace que la positividad arranque del fondo de toda la negación. Este avance es una fuerza que no se puede describir (y de hecho no se describe), porque si no desaparecería. La retórica de la negación cierra el poema, como vemos, con el último

⁶²⁰ Págs. 76 y 77, Ferrari, *Para esto hay que desnudara a la doncella*.

⁶²¹ «quién ha mirado/ quién ha dicho/ lo que es/ el fondo/de un color»

paralelismo que pondría, así, en conexión los pares de “silencio/noche” («quién ha mirado/ quién ha dicho»), profundidad/noche («ni la raíz ni el núcleo oscurecido») y espacio y sentido («sin importarles adónde/ ni porqué»). Esta conexión de dobles da ritmo al poema y otorga una sensación de paridad sobre las parejas que, a la vez, niegan y crean un espacio de negatividad en torno a un sentido. La noche, entendida también como sentido no sólo se utiliza en este poema. Cuando hay *otro*, un espacio distinto al de la identidad, esta noche superior (imagen negativa del tránsito), aparece:

alguien me precede sin saber de mí por las tinieblas⁶²²

El «alguien», que a la vez no ofrece un sentido de uno mismo («sin saber de mí») camina, indefectiblemente por el espacio del desconocimiento. En este ambiente están muchos de los poemas y desde esta perspectiva se pueden leer.

Noche/Nada

El último poema del libro de Américo Ferrari llevará la marca de la noche que se ha ido alargando y en la que confluyen la mayoría de temas tratados en el libro. Es un lugar de reunión elegido por su capacidad de intensidad.

yo salgo del recinto pero nadie
penetra en el reverso cóncavo del mundo
salgo a la luz y nada la refleja
abro los ojos en la noche: otros ojos beben el infinito murmullo
de la sombra
quiero tomar el agua imaginada
y el agua es sólo imagen y distancia
quiero mirar la luz ilimitada
y mis ojos son sólo la substancia
ausente de la luz ojos de ausencia
todo se me deshace en polvo de éter
la noche es invisible la noche

⁶²² Pág. 80, “N O”, Ferrari, *Para esto hay que desnudara a la doncella*.

es la luz invisible y su inholable
 extensión nos sorbe y nos rehúsa
 es de nadie la noche intacta en que la luz se desarrolla en sílabas
 y nuestros ojos sólo un signo son
 que ilumina vagamente ante la sombra y nuestras manos
 un juguete que imita el inmóvil movimiento
 cuando ordenamos en cerradas estancias
 los pecios del naufragio⁶²³

El poema presenta una preparación excelente para la noche. Siguiendo los esquemas de la “Subida al monte Carmelo”⁶²⁴ de san Juan, primero explica Ferrari una “Salida”. En esa salida, ya marcada por la soledad. En este juego donde los primeros versos muestran un pareado de antinomias, donde primero un “yo” sale y luego un él “penetra”, se multiplica en el tercer y cuarto verso donde aparece la «luz y nada» y luego «la noche: otros ojos». Ahí el lector entra en la noche y de ella ocurre el deseo: «quiero tomar el agua imaginada/ y el agua es sólo imagen y distancia»⁶²⁵. Así el caminar desesperado y sediento, sugerido brevemente desemboca en una magnífico verso que destruya la cotidianidad de los ojos referidos anteriormente con respecto a la noche: «mis ojos son sólo la substancia/ ausente de la luz». La antinomia del tercer y cuarto verso se ha reafirmado, quedando, indirectamente, ligadas la “nada” y la “noche”. Esta pasa a ser definida directamente como una experiencia, a partir de ese “fulgor” que antes se observaba desde fuera y ahora parece vivirse.

la noche es invisible la noche
 es la luz invisible y su inholable
 extensión nos sorbe y nos rehúsa
 es de nadie la noche intacta

⁶²³ Pág. 84, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*.

⁶²⁴ Los dos primeros versos («yo salgo del recinto pero nadie/penetra en el reverso cóncavo del mundo») evocan a la acción de “salirse del cuerpo”, tanto de san Juan de la cruz «En una noche oscura,/ con ansias, en amores inflamada,/ ¡ oh dichosa ventura !/salí sin ser notada,/ estando ya mi casa sosegada ;» (pág. 253, Cruz, san Juan de la, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1994) como de Carlos Obregón, «Solía irse del cuerpo cuando amaba/ y entrar de siglo en siglo en cada hora.» Pág. 107, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985.

⁶²⁵ Los versos de san Juan, hablan también de esa noche superior: «en la noche dichosa,/ en secreto, que nadie me veía/ ni yo miraba cosa,/ sin otra luz y guía/ sino la que en el corazón ardía» pág. 254 Cruz, san Juan de la, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1994.

Y en los últimos versos aparece, como síntesis, una de las paradojas que constituyen el estado exterior: «el inmóvil movimiento». Esta situación se liga, directamente, al último verso: «los pecios del naufragio» que corresponden al tópico que deja la cotidianidad y el tiempo en la conciencia del autor. Así la noche pertenece al equipo ordenador, a la situación de calma y control sobre un mundo que se deshace. La noche como una disipación unitaria, como un cambio de estado de las situaciones primarias, del sentido de percepción más importante para el occidental. El cambio radical que supone esta noche a la transmutación de la conciencia, supone, como se demuestra en este libro⁶²⁶ y con más fuerza en el siguiente (*Espejo de la ausencia y la presencia*)⁶²⁷, una insistente presencia de la ceguera.

Esta ceguera es la representación de una dirección, de una invalidez que vuelve a subvertir los valores de comprensión. El lector ha de ponerse sobre ellos para poder percibir al completo la poesía de Américo Ferrari. Como lectores tendremos que comprender este cambio radical de polos donde la oscuridad alumbra y donde la paradoja no se resuelve. Ella habita en la escapada de la rutina, así como en la imbricación de los ciclos cosmogónicos

- y goza mucho
viendo a la noche proteger el día
antiguo y le da muerte el día diario-⁶²⁸

La noche superior se ha hecho presente y adquiere distintas formas. Como el poema anterior, puede matar. El día material, o en el caso del placer sexual, unirse al disfrute del cuerpo de las mujeres.

-y tienden su alta obscura bondad
sobre la luz precaria en que soñamos y siendo
lo obscuro son la luz-⁶²⁹

⁶²⁶ «Y así el tuerto nupcial clausura sus visiones/ se hunde en la noche intensa y busca y busca» Pág. 83, Ferrari, *Para esto hay que desnudara a la doncella*.

⁶²⁷ «en mí me abro lo que en mí me traba/ el cerco de la luz que me cegaba/ ni me ciega ni alumbra lo olvidado» Pág. 88, Ferrari, *Para esto hay que desnudara a la doncella*.

⁶²⁸ Pág. 133, “El equilibrista”, Ferrari, *Para esto hay que desnudara a la doncella*.

⁶²⁹ Pág. 108, “Cronoanalogía” 2, Ferrari, *Para esto hay que desnudara a la doncella*.

Las imágenes de las noches, a partir de ese momento, parten a una diferenciación del ritmo del resto del poema. Son digresiones de una mística salvaje. Parece que la sensibilidad de Ferrari se mantiene apartada y atraída simultáneamente por esta condición de vuelco de la conciencia que tan a menudo intenta exponer en su poesía. La noche, para él, es un rincón muy intenso, una explicación a la que recurre para mostrar lo cotidiano que adquiere significados profundos y los agota. Las dos citas de esta noche (la del día y la del sexo) son el caso del oficio del escritor o el vivido que supone “El equilibrista” y la siguiente un intento de ligar la sexualidad con la mitología de la creación de la madre primigenia.

En el poema “Ahora que estás ahí”, tiene una estructura circular. Empieza por el verso «gracias por esta luz» y repite a mitad del poema «gracias por esta luz en que no duro». La imaginería de esta luz es la que representa a un fulgor en mitad de la noche, a un estado de claridad de conciencia y sobre la que se extiende, otro rasgo más lejano. La luz, después de volver a servir para el exterior, se refleja en el interior y el poeta lo signa en el poema como si fuese una posdata, al final y después de un guión que marca un silencio prolongado, como en los casos de la prosa posterior de Westphalen:

- de todos modos gracias:

gracias por esta luz en que me obscuro.⁶³⁰

Esta comprensión de la noche de manera profunda⁶³¹, de la oscuridad como un espacio donde lo inteligible se hace patente y la comprensión se ciega, son elementos particularmente compartidos por todos los poetas que cristalizan la imagen negativa. Sin embargo la riqueza de la sensibilidad de cada uno nos puede demostrar cómo la misma experiencia adquiere matices distintos. Si para Ferrari es un gran espacio que con sólo nombrarlo supone un cambio, una palabra que hace “paraguas” del sentido. En otros la noche es un ser que acompaña un trecho. Un enorme animal de compañía superpuesto a

⁶³⁰ Esta cita y las citas anteriores corresponden a “Ahora que estás ahí”, pág. 142, Ferrari, *Para esto hay que desnudara a la doncella*.

⁶³¹ La noche como mito órfico, mito generador del universo, resuena en estos versos donde la creación de la personalidad es análoga a la de esta noche. Ver Guthrie, W. K. C., *Orfeo y la religión griega*, Madrid, Siruela, 2003.

la imagen de una profundidad insondable. Esta imagen de la noche se utiliza como símbolo de lo mutable y lo inesperado, mientras que en Ferrari aparece sólo en casos de tranquilidad “externa” y disolución de los caminos de “entrada”, como hemos visto. Ambos aspectos se sienten en una paradoja continua, íntima, que Underhill adscribe como analogía a un sentimiento/intuición de la ascesis espiritual que es «de un Algo remoto, inmutable, que le llama; por otra, su anhelo y clara intuición de un Algo íntimo, agradable que le acompaña»⁶³².

Noche/Fuego

La visión de extraños elementos animados en la noche, de esas voces, de la metonimia al fin y al cabo, de José Manuel Arango durante los momentos de oscuridad, no nos podría sorprender tanto. Es desde esa oscuridad en la que mejor se escucha la ciudad donde no son todas las voces identificables. Algunas se parecen sospechosamente a las de uno mismo.

Visita

si en mitad de la noche
nos despierta un olor de incendio

y abrimos la ventana y entre los árboles
hechos de dura sombra está sólo
el aroma de las frutas en sazón

qué más sino la dolorosa alegría
de que nos hayan visitado una vez
los rojos querubines del fuego⁶³³

⁶³² Pág. 56, “Mística y vitalismo” Underhill, Evelyn, *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*, Madrid, Trotta, 2006.

⁶³³ Pág. 24 Arango, *Poesía completa*.

El fuego es el elemento *transmutador* por excelencia⁶³⁴. El fuego pertenece a una complicada imagen mental de tranquilidad, cultura y aplicación de las contradicciones (confort/violencia) y, a la vez, influyen en el sentido de la iluminación que aquí recogen las cargas semánticas de oscuridad que se desarrollan en el poema. Sin embargo todo esto se expone con una voz de tercera persona del plural («*hayan visitado*») o de una primera, pero también en plural («*abrimos*») como intentando distanciar esta vivencia del yo lírico y aplicándolo a las fuerzas constantes del mundo. Es decir, en el caso concreto de Arango es el mundo el que cambia, no hay consciencia interior de ese cambio, si es que existe, sólo un leve despertar, un mantenerse en mitad de la noche, expectante. Estos frutos del mundo, este continuo mantener el ritmo de lo material es lo que se transmuta en la noche. La sombra se extiende en él hasta los árboles donde la noche se “endurece”, debido a que el fuego toma forma de la madera. Así la noche adquiere la forma de todo lo que toca, excepto del aroma y las frutas, conciencia que brilla en mitad de la noche, como ese sol escondido del Maestro Eckhart, como esa permanencia del estar de las sombras debajo del rayo de luz. Este es el rayo que ilumina la imagen negativa y de la que se complementa para que el poema pueda causar un instante arrebatador de ampliación de conciencia dándole al brillo de las frutas en sazón⁶³⁵ la vastedad indefinida de la noche.

Noche/Muerte

Juan Ojeda identifica la noche también como símbolo de unión entre la poesía y la mística. “La noche” es un poema dedicado a la memoria del poeta y escritor Malcolm

⁶³⁴ Hay multitud de pasajes donde místicos católicos consiguen la transmutación a través de un elemento ígneo que les transforma el alma en un contemplación divina superior. Quizá uno de los más famosos para los españoles sea el momento del corazón transfigurado de Santa Teresa de Jesús «*Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas: al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de dios.*» Cap. XXIX. Jesús, Santa Teresa de, *Libro de la vida*, Madrid, Cátedra, 1979. Después de los libros que ya se han citado sobre el árbol y su relación con el fuego y el rayo, puede ser interesante para el lector Bachelard, Gaston, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966.

⁶³⁵ En el poema que da título a su último poemario (“Si mañana despierto”) se lee «El sueño que puedo ser si mañana despierto/Y sé que vivo./ Mas de súbito el alba/ Me cae entre las manos como una naranja roja.» Pág. 156, Gaitán Durán, Jorge, *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1975.

Lowry⁶³⁶ y empieza con un epígrafe de san Juan de la Cruz «*En esta noche oscura de mi vida/ que bien sé yo por fe la fronte frida,/ aunque es de noche.*»

La noche

¿Qué atroz misterio deambula
en los posos resecaos de la noche?
Arrojado fatigosamente sobre la tierra árida
te habrías contentado con nutrir el ardor
en el ventoso invierno, y ya nada sobrevive
de tanta enconada miseria, ni las abluciones del corazón.

Oh, sí, ese mudo rumor, absorto y quieto
labrado
por incesantes, pavorosos pensamientos
Inerte fuego
Abraza las heces de tu vida enferma
Se escucha
el parloteo abúlico en unas rocas frenéticas.
es el mar, dios apacible y rencoroso,
Pétreo refugio
donde resonarás para siempre como un agua rota.

Y bajamos por la seca avenida hacia la noche cerrada
y luego caminamos a ciegas, sin movernos, y fue allí

cuando estalló el sordo lamento

Eran como murmullos

⁶³⁶ Malcolm Lowry (1909-1957) poeta y novelista inglés. Estudió en Cambridge, vivió toda la vida obsesionado por el alcohol y la literatura a partes iguales. Vivió en distintos lugares desde su graduación en 1931, pasando por Francia, Alemania, Estados Unidos (donde escribió guiones para películas) y en Cuernavaca, México. En esta última ciudad está ambientada la novela que quizá más se acerca a la temática que maneja Juan Ojeda, *Bajo el volcán* (1947, una de las dos que publicaría en vida). Su forma de escritura es parecida a la del poeta peruano, que la lleva a una intención más extrema. Lowry empieza esbozando elementos de su vida cotidiana a los que superpone capas y capas de elementos simbólicos que acaban tejiendo una red compleja. En *Bajo el volcán*, se narra un descenso a los infiernos la noche del Día de todos los muertos de 1938. Bajo esta imagen de descenso a los avernos también se puede leer la obra de Ojeda ya que los estilos de ambos poetas están bastante cerca. Lowry publica un

rebotando entre las negras bóvedas

¿Qué mirabas?

En medio de la noche nada se ve y nada se siente,

Sólo puedes hurtar al sueño una grosera ceniza.

La vida es muerte rodeada por la experiencia inútil

que yace sin fondo en la memoria.

Hemos sido elegidos para perecer,

y no obstante cavar en los rígidos dominios del tiempo,

y hallas la misma muerte royéndome el rostro:

cada hombre es un extraño para el otro.

Sólo la lívida noche que todo lo desordena, arrastra

hedores de voces tullidas, o rasga el espíritu

que aflora como aire detenido sobre la tierra muerta.⁶³⁷

La definición íntima de la noche se enlaza con la definición de la vida y de la muerte en este poema de Ojeda. Casi parece un ritmo inevitable que pretenda huir de la noche donde «nada se ve y nada se siente». La muerte se le a relucir como síntoma similar de la oscuridad, como llamada del invitado no deseado y que se acaba apoderando de todo. Pero no hay que ver esto como una negatividad insalvable. Más bien al contrario. Su poesía está clavada en las profundidades de la esperanza⁶³⁸, en los huecos que en ella se disputan para sobreponerse a las penas de la muerte. Así la noche es el lugar idóneo para hacer un encuentro con la muerte, en este caso. La noche parece siempre más propicia para encontrar estas similitudes con el mundo, debido a que «Sólo la lívida noche que todo lo desordena, arrastra/ hedores de voces tullidas, o rasga el espíritu/ que aflora como aire detenido sobre la tierra muerta.» Al fin y al cabo la imagen negativa de la noche en Ojeda es una extensión de la esperanza, un momento interior que deshace, mientras dure, las posibilidades de cambio. Ahí, y no en el autoengaño (como muestra Varela en sus “Poderes mágicos”) está la pervivencia de la conciencia que puede trascenderse. Es un contacto directo con la intimidad ya sea por

⁶³⁷ Págs. 16 y 17 Ojeda, *Arte de navegar*.

⁶³⁸ Esto lo he señalado ya antes en el análisis individual de un poema del poeta.

obligación, ya sea por hondura. La invasión de la noche llega a los poderes de disolver al “yo” o a la conciencia de realidad sostenida. Es la condición de estado ilimitado de la noche que hemos visto antes y que en este poema se articula a partir de la primera pregunta: «¿Qué atroz misterio deambula/ en los posos reseca de la noche?». Aquí se crea la tensión que la noche con la vida mantiene durante el resto del poema⁶³⁹. Es la tensión de lo que está por nacer y continuamente muere. Es, quizá, un momento de biografía que se trasciende hasta la creación poética: «Y bajamos por la seca avenida hacia la noche cerrada/ y luego caminamos a ciegas, sin movernos, y fue allí//cuando estalló el sordo lamento». Quizá una biografía que se diluye por la creación y eso nos marca la dedicatoria de Lowry. Sin embargo la noche es la marca de ser un portal. La noche superior y la noche inferior se están mezclando como un mismo umbral. Esta mezcla es la que corresponde a la posibilidad de tomarse la unión como Principio, como expliqué a través de René Guénon.

Es el umbral de la noche y la muerte identificada. Ahora se está en esa “muerte” que para Jaime Saenz iguala con la vida⁶⁴⁰. Es un espacio indiferenciado «En medio de la noche nada se ve y nada se siente» y que, al pasar de un extremo a otro, nos recurre la sensación de enfrentarnos a la muerte: «Sólo la lívida noche que todo lo desordena, arrastra/ hedores de voces tullidas, o rasga el espíritu/ que aflora como aire detenido sobre la tierra muerta». La identidad ha reventado y desde esta cáscara vaciada, los poetas de la imagen negativa intentan construir otro aspecto del ser. Se busca, a través de la analogía de imágenes alternas y casi deslavazadas, como ocurre con Ojeda, pero también, en el caso de Quessep, los pasos están completamente medidos.

Nocturno

⁶³⁹ «te habrías contentado con nutrir el ardor», «Se escucha/ el parloteo abúlico en unas rocas frenéticas», «Y bajamos por la seca avenida hacia la noche cerrada/ y luego caminamos a ciegas», «Eran como murmullos/ rebotando entre las negra bóvedas», «Sólo puedes hurtar al sueño una grosera ceniza»... Son ejemplos de una tensión emocional nocturna que se origina por la falta de “claridad” a la hora de poder tomar las decisiones. Este estado es el marco que muchas veces puede ocurrirnos si nos enfrentamos a la imagen negativa, como un estado donde la beatitud ofrece una libertad completa y, como tal, viniendo de un plano moral, intelectual o cultural donde el patrón de comportamiento está definido, aquí se desarticula y es posible que la libertad desazone.

⁶⁴⁰ Ver el comentario del subapartado de “Jaime Saenz y el prosaísmo profundo”.

Enséñame quién eres tú
 En las noches de amargo sueño
 Si de aquel olvido cantable
 Luna mortal o bella historia

Nada sabe mi corazón
 De celestes apariciones
 Si ha sido siempre un extranjero
 En las músicas de tu mano

Mas a la sombra esperaré
 A la sombra del almendro blanco
 Para que me diga tu nombre
 Donde la azul rosa termina

Apiádate que llega el alba
 Y a tu silencio me abandonas
 Siento que mi hora está cerca
 Y he reinado sobre fantasmas⁶⁴¹

Los símbolos de Quessep tienen muchos matices nocturnos («sombra», «alba» o «sueño»). Sin embargo hemos de ver que, por ejemplo, en el «almendro blanco» uno de sus símbolos sobre la muerte. En este poema este blanco de la muerte⁶⁴² lo cita en «Lo púrpura o lo blanco de la muerte»⁶⁴³ y ese árbol da una variedad de un fruto⁶⁴⁴ que es venenoso. Sobre su reino entre «*fantasmas*» es muy probable que sea una doble referencia que dependa del punto de vista. Si es desde la neutralidad del poema, de su búsqueda y de ese «Nada sabe mi corazón» se refiere al estar en el desconcierto del mundo. Mirado desde el mundo, los fantasmas tienen que ver con la continuidad de la creación poética. Un poema que se escribe sobre otro mientras el mundo los aplasta o los hace olvidar. La mirada en el poema conlleva pensar que este texto es la totalidad de su centro presente. Presente en el momento de la lectura y de la vivencia, mientras su

⁶⁴¹ Pág. 128 Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

⁶⁴² En algunos lugares de cercano oriente este color significa el luto. Pág. 91 Alonso, Felipe J., *Diccionario de Alquimia, Cábalas y simbología*, Madrid, Trigo, 1993.

⁶⁴³ Pág. 119 Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

⁶⁴⁴ Más concretamente la especie *Prunus amygdalus* variedad *amara*.

noche se abalanza sobre nosotros. Así el «almendro blanco» tiene la posibilidad de ser el artífice del mundo que existe, siendo, en la nocturnidad del vocabulario del poema, uno de esos fantasmas clásicos, blanquecino, que asoma entre el resto del léxico, junto a «luna» y «fantasma»⁶⁴⁵, apariciones las tres en mitad de lo oscuro, siendo paralelas a su vez. De tal manera que se cumplen las estructuras que construye Jose Manuel Arango, donde la claridad o la intuición que suponen excepciones a la noche, profundizan y marcan esa noche, trascendiéndola. Aquí Quessep la trasciende hacia otro camino, el camino del jardín que para él es la escritura.

Como he dicho líneas arriba, la noche adquiere la forma de todo lo que toca y como tal es luz. Es una analogía que puede invertir todos los sentidos y cuando estamos en esta clase de analogías andamos cerca de experimentar la imagen negativa. Estos poetas construyen la noche como una creación de espacio para soportar el dolor (como hemos visto en Ojeda). Esto corresponde a la noche como renuncia de un sistema materialista o de una inclusión de los sentidos como “portadores de la verdad”. Esta renuncia, también como se ha podido comprender, está muy ligada a los poemas de san Juan de la Cruz, donde la noche es la negación de los sentidos y parte del intelecto⁶⁴⁶. Quizá estos poetas conocen este sentido de la obra de manera directa o lo evocan, pero sin duda lo rehacen a la hora de explicar una noche cargada de sentidos y de objetos que

⁶⁴⁵ El «fantasma» aquí es una evocación de otros poetas latinoamericanos y españoles que muy probablemente hayan sido pilares poéticos de Quessep. El “fantasma” es un símbolo de un famoso poema de José María Eguren, “Lied I”, donde se lee «Y tus ojos/ el fantasma de la noche olvidaron» (pág. 33, Eguren, José María, *Obra poética y motivos*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005), haciendo una imagen melancólica que aquí Quessep ha enraizado con posibilidades profundas. Neruda es otro ejemplo, donde en *Residencia en la tierra*, titula así un poema y este poemario está lleno de fantasmas, por ejemplo, en “Barcarola”, se lee «si tú soplaras en mi corazón, cerca del mar/ como un fantasma blanco,/ al borde de la espuma/ en mitad del viento,/ como un fantasma desencadenado, a la orilla del mar» (pág. 112, Neruda, Pablo, *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 2000). La imagen melancólica de Neruda nos habla de un corazón y su comunicación con los sentimientos, algo que también trasciende Quessep. De los españoles más famosos, el popular libro de Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, donde hay una prosa que se titula “La fantasma” (págs. 478, Jiménez, Juan Ramón, *Obra poética*, vol. II, tomo 3, Madrid, Espasa, 2005). Este “fantasma” es equivalente al “sonámbulo” en los ecos de la generación del 27. Los autores españoles construyeron un ideario nocturno y de muerte con este símbolo. Sólo por citar algunos poemas se pueden entender el “Romance sonámbulo” de (pág. 13 y siguiente) García Lorca, Federico, *El romancero gitano*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996 y el poema de Alberti “Los ángeles sonámbulos” (pág. 91, Alberti, Rafael, *Sobre los ángeles*, Buenos Aires, Losada, 1959).

⁶⁴⁶ San Juan expresa muy claramente el tipo de noche (tanto inferior como superior) al que se refiere en la exégesis que tenemos de su poema hecha por él mismo: «La primera noche o purgación es la de parte sensitiva del alma, de la cual se trata en la presente canción [la del poema “Subida al monte Carmelo], y se tratará en la primera parte de este libro, y la segunda es la de la parte espiritual [...] Y esta primera noche pertenece a los principiantes al tiempo que Dios los comienza a poner en el estado de contemplación, de la cual también participa el espíritu, según iremos a su tiempo. Y la segunda noche o purificación pertenece a los ya aprovechados al tiempo que Dios los quiere ya [comenzar a] poner en el estado de la unión con Dios; y ésta es más oscura y tenebrosa y terrible purgación». Págs. 258 y 259, Cruz, san Juan de la, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1994.

se intuyen y mueven en la oscuridad. Tenemos que pensar que esos objetos son símbolos anímicos. La misma noche es un símbolo anímico para Varela que, en ella, equivale al reinicio, a la posibilidad (un tanto paródica) de comenzar de nuevo. Pero tanto para Saenz como para Ojeda esta misma imagen la aprovechan como el espacio sin espacios, lo indistinto. En Ferrari, que articula estos mismos sentidos, la noche es el espacio propicio para la poesía, para la búsqueda interior, para la imagen que equivale a todas las imágenes y, por lo tanto, volvemos a la idea de la luz, que es todas las formas que nuestros ojos puedan registrar. Hay un matiz para Quessep que lo diferencia del resto, ya que en él la noche es más excepcional por ser menos común en su uso. Para él, que podría ponerse a la altura de Varela conforme de este grupo, la noche es un espacio de muerte, casi nunca de encuentro amoroso como sucede en Ferrari. He señalado cómo los objetos que la noche articula en Quessep se relacionan con la muerte, que no está muy distante de la interpretación de Ojeda y Saenz de una muerte indistinta y sin límites.

Sin embargo esta búsqueda de una imagen negativa como la oscuridad no sólo es una noche de soledad en el imaginario andino. Cuando la noche superior se transforma en noche inferior empieza a poblarse. También la noche, en especial en las grandes urbes, ha traído una especulación, un ritmo de vida muy distinto. El relato de “El hombre de la multitud” de Edgar Allan Poe hubiese sido imposible sin la noche de las ciudades, sin la aglomeración urbana y el ritmo que impide que durante la noche sólo exista el descanso. Y esas grandes ciudades existen en el altiplano andino. Así se puede decir sin problemas con la realidad material «*oh el deseo a la orilla/ de un anochecer tumultuoso*»⁶⁴⁷ o «*los hombres se echan a las calles/ para celebrar la llegada de la noche*»⁶⁴⁸. Esta inversión del mundo interior en lo exterior no es más que resaltar la capacidad de que esta noche también sea una multitud. Pero es posible que este no sea más que uno de los motivos del recogimiento: la multitud expuesta a rodear la soledad de uno.

⁶⁴⁷ Pág. 75 Arango, *Poesía completa*.

⁶⁴⁸ Pág. 17 Arango, *ibídem*.

4.3.3 La muerte o el espacio que deja la vida

«necesitas de todo para el sueño,
para hacerte a la música de los azules más distantes,
para que al fin tu alma
tenga confianza en la muerte.»

Giovanni Quessep

**Autores: Jaime Saenz – Jose Manuel Arango – Juan
Ojeda – Giovanni Quessep – Efraín Jara Idrovo**

Quizá la muerte sea el tema, junto a la noche, más variado y usual en la poesía de Occidente en cuanto al uso de la imagen negativa⁶⁴⁹. La figura del amor es uno de los mitos centrales de Occidente⁶⁵⁰. El amor puede ser uno de los motivos principales para significar una de las rupturas de la continuidad del ego. Así que por eso se puede explicar que ambos (amor y muerte) parezcan impersonales, pendientes de un elemento externo al ego⁶⁵¹ y muy posibles a ser mitificados. Hablar del amor o de cualquier mito de la *transpersonalización* para un poeta occidental o un crítico académico se ha de tener en cuenta que:

Los mitos son, en esencia, un género de revelación. Tratan sobre la interrelación de dioses y mortales, es decir, lo infinito y lo finito. Los límites de la historia suelen dejar poco margen

⁶⁴⁹ El tercer tema (con la muerte y la noche) occidental por excelencia es el amor. La imagen del amor es muy compleja para un desarrollo donde se analizan las imágenes negativas, ya que incluso la incursión del amor es una opción de creación y una respuesta inmediata al mundo. Ninguno de los poetas tienen poemas de amor a Dios. El amor ya no es trascendente en este plano, sino que se dirige a la casualidad. Valga como ejemplo el poema de José Manuel Arango “XXXVIII”: «y después del amor/ su silencio a mi lado como una sombra blanca// mientras fumo en silencio/ maravillado, herido, triste». Pág. 106, Arango, *Obra completa*.

⁶⁵⁰ La cosmogonía órfica (donde amor y necesidad se entrelazan págs. 119 y ss. Guthrie, W. K. C., *Orfeo y la religión griega*, Madrid, Siruela, 2003) o el proyecto cristiano del génesis que explica que el amor se repite y una y otra vez (es así según el Eckhart, Maestro, *Le Commentaire de la Genèse*, Paris, Cerf, 2007). De tal manera que las dos bases culturales de occidente toman al amor, en un contexto religioso, como una primera significación del mundo.

⁶⁵¹ Afirmamos que esta sensación corresponde a la forma en que el hombre se “siente invadido” por el amor. Así “la muerte” viene siendo una persona encapuchada (por lo general una calavera, un esqueleto) con una guadaña enorme que llama al hogar para llevarse al elegido. En ambos rituales se “exterioriza” la sensación, como proveniente de un circuito ajeno al ego, que no es más, que, como decimos, la sensación de discontinuidad discursiva que este sufre en ambos casos, ayudando a la mitificación e imaginación del suceso.

para alterar el hilo argumental, de modo que el poeta acaba siendo un mero portavoz. Teniendo presente tal perspectiva, así como que el público conoce ya la historia narrada, el poeta intenta lucirse literariamente en sus versos. Cuanto más conocido es el mito, más duro es el trabajo para el escritor.⁶⁵²

De aquí la dificultad del mito del amor y el de la muerte, ya que de la muerte es desconocido⁶⁵³. El texto lo escribió Brodsky haciendo referencia a Rilke, que a su vez, advirtió las dificultades de escribir un poema de amor⁶⁵⁴. La vía unitiva a través del amor es un cuchillo de doble filo. Es un camino atrayente por la riqueza subjetiva y, como también es muy fácil representar un cliché, porque es una expresión ya común en la literatura en castellano. ¿Cómo se salvan estas distancias? Quizá en la sensación subjetiva de lo vivido como único y la expresión de esta añadiendo los logros ajenos. La paradoja de la imagen de la oscuridad resuelve estas distancias debido a que si ha de permearse otros mitos como el del amor (oscuro) se pueden detectar. Sería como esas frutas en sazón de las que hablaba Arango en el poema “Visita”: un alumbramiento corporal en la noche. En las poéticas de estos autores se sostiene que todas las muertes son distintas y la misma⁶⁵⁵. Eligiendo este punto de partida podremos apreciar poéticas comunes que se aproximen a la misma imagen negativa de la muerte.

Muerte y amor comparten un prolífico caudal imaginario. Su apartado de creación de posibilidades, o mejor, de religación con el mundo, posee un acervo cultural y una lista de prolegómenos, prejuicios, juicios, estudios y meditaciones tan larga que no podría entenderse si no supiésemos que son elementos centrales del canon vital de esta parte del mundo. Ambas están, la una de la otra, tan cercanas en cuanto a centralidad y lejanas en cuanto a relación con sus aspectos vitales que es posible ver a una como el anverso de la otra. La muerte que, por ejemplo, se trata en unidades semánticas que intensifiquen la puntualidad temporal como el caso de “olvido” o

⁶⁵² Pág. 399, “Noventa años después” (1994) Brodsky, Josef, *El dolor y la razón*, Destino, Barcelona, 1995.

⁶⁵³ A quien conocemos es al *muerto*, o las causas de este, pero nunca a la muerte.

⁶⁵⁴ «No escriba poesías de amor; por el momento, huya de las formas demasiado usuales y corrientes: son las más difíciles, pues hace falta una fuerza grande y madura para decir algo propio donde tantos otros han dicho cosas buenas y en muchos casos magníficas» pág. 324 Rilke, *Elegías de Duino*.

⁶⁵⁵ Matizando lo que líneas arriba se citaba de Álvaro Mutis: «la muerte del hombre es una sola, siempre la misma», pág. 126, Mutis, Álvaro, *Obra literaria. Poesía (1947-1985)*, Bogotá, Procultura, 1985.

“*semioivido*”, “descanso”, “orgasmo” –que era, de forma frívola, “la pequeña muerte”-, “ausencia”... parece indicar una distancia, una extensión inalcanzable, haciendo de “la otra orilla” todo lo que en ella se deposita, incluso uno mismo.

Como existían dos noches, en la muerte existen dos muertes. Una es la de la conciencia, de la que siempre se renace y otra es la corporal. Algunas veces la corporal ayuda a la primera. Decir que todos acabaremos en una fosa (o, como mínimo, muertos) muchas veces parece que causa un abono a los espacios interiores.

Pero cuando el misticismo habla, hay en la mayoría de los hombres algo que, imperceptiblemente, le hace eco. Nos descubre o, más bien, nos descubriría una perspectiva maravillosa si lo quisiéramos. No lo queremos y, las más de las veces, no podríamos quererlo, ya que el esfuerzo nos destrozaría.⁶⁵⁶

La muerte es ese eco místico que nos funda, una vez traspasado el umbral del miedo a otra experiencia distinta de la normalidad. A lo que se refiere Bergson con la destrucción no es más que la disolución del yo al que se somete el místico y en el que estado de beatitud, con su dolor y placer, adquiere. Este enorme esfuerzo supondría la muerte de ese acumular proyecciones del ego para su persistencia. Esta destrucción de las materias del cambio son propiedades que muy pocos pueden asumir y de hecho todos vivimos, pero en grados distintos. Estos poetas han podido intuir, en sus oportunidades de cambio, algunas de las profundidades de las que se habla en el lugar de la experiencia mística. Pero sin duda hay un referente obligatorio que nos disuade de hacer una analogía completa con la experiencia en sí, que no es sólo la ruptura de horizontes que esta tiene, sino la que Zambrano advierte para los verdaderos buscadores del tesoro interno.

⁶⁵⁶ Pág. 271 “La religión dinámica” Bergson, Henri, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, Madrid, Tecnos, 1996.

No es camino la imitación, porque por la imitación se multiplica la decadencia, se patentiza el no-ser, se precipita la muerte sin estar madura para ella. No; hay que buscar otro camino mediante el cual las apariencias sean puestas a salvo de su destrucción. Hay que buscar la realidad perenne, donde estas apariencias brillantes no perezcan.⁶⁵⁷

Las apariencias pasan aquí a ponerse en evidencia. Unas “evidencias”⁶⁵⁸, como se encausa de los títulos de los libros Jara Idrovo *El mundo de las evidencias*⁶⁵⁹ y de Américo Ferrari *La metamorfosis de la evidencia*⁶⁶⁰. Esas “evidencias” son las que nos ponen en duda y las que nos tranquilizan simultáneamente. Ambos poemarios poseen un grado de desintegración de las imágenes cotidianas a favor de estas “evidencias” que superan la mutación de las leyes de lo constante. Ven la realidad como un conjunto de fuerzas que se complementan. Este es uno de los pasos fundamentales para la muerte, que es, en una de las primeras instancias, los procesos de cambio de lo aparente y, en la muerte más “profunda” como la cesación de las “esencias”. La “muerte”, paradójicamente y en última instancia se convierte en la garante de esta continuidad del mundo. Sin la abstracción que hacemos con ella para asimilarla a la vida, sería imposible describir un proceso de similitud entre todos los seres. Que un hombre se convierta en carne para los gusanos (en un cadáver, a fin de cuentas) da un sentido de transformación, algo asimilable a un cambio de estado. Puede parecer burdo, pero hasta un momento crítico mucho seres humanos nos conformamos con una explicación tan sencilla sobre qué es la continuidad. Consecuencia, las elegías en estos autores no son escasas. Para que la muerte no cese y el cambio permanezca en la tradición ha de pensarse que hay un elemento de continuidad, algo que da sentido a la producción de la obra. Algo parecido a lo que sucedía con la noche continua y base de todos los fenómenos que tan bien definía Ferrari. La muerte parece estar detrás de la vida y la

⁶⁵⁷ Pág. 60 “Poesía y mística” Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, México D.F., F.C.E., 1987.

⁶⁵⁸ Las evidencias son expresiones que integran planos y son, por lo tanto, puertas de entrada y fijación a estos. El plano espiritual persiste en ellas y abre en ellas un contacto del plano material. Por ejemplo, del libro *Las metamorfosis de la evidencia*, de Américo Ferrari se pueden leer estos versos «ausencia disfrazada de la voz:/ nada/ y uno sabe nada sólo por espejo:/ sustenta el deseo/ refleja la oquedad/ uno no vuelve en sí sino por esa muerte/ que libera presencia en sí sino por esa muerte» Págs. 102 y 103, Ferrari, *Para estoy hay que desnudar a la doncella*.

⁶⁵⁹ Publicado por primera vez en 1971.

⁶⁶⁰ Publicado por primera vez en 1974.

desaparición de este mundo es algo que azuza la escritura. Al fin y al cabo el formato de escritura sobre papel es un parapeto contra la destrucción temporal aunque no sea un burladero definitivo.

El olvido

La poética de Quessep se construye de espaldas, relativamente, a las imágenes de la muerte. Es consciente de la continuación de la expresión escrita como la referencia de posible permanencia de lo que es uno, que por lo general es principalmente lenguaje. Casi se refugia en ella debido a que es el auténtico anverso de la muerte porque en ella no existe para lo creado en ese espacio, incluso si esta se nombra «*Si fui acaso leyenda/ me salvas de la muerte*»⁶⁶¹ y, al mismo tiempo se mantiene el aviso sobre la mujer/belleza «*No olvides/ que el tiempo colecciona mariposas*»⁶⁶². La realidad es un proceso frente a la belleza, así lo plantea en estos libros Quessep, siendo el simbolismo su auténtica organicidad. La muerte es un elemento más, rico, productivo y del que se puede prescindir. De hecho «*El ruiseñor de Keats/ (ese pájaro no destinado a la muerte)*»⁶⁶³ es la excepción que confirma la regla. El “ruiseñor” como símbolo de complejidad, loco de amor, elocuencia y el buen canto⁶⁶⁴ es el superviviente desde la época de la poesía sufi, pasando por Keats (1795-1821) hasta los años setenta donde, de nuevo, Quessep revitaliza el símbolo y lo hace pervivir como presencia contraria a la muerte. En la literatura la palabra “muerte” es igual que “cese” en la vida cotidiana. Lo similar, muy probablemente sea “dejar de leer” o, lo que tradicionalmente se entiende por “olvido”. Dirá: «*La muerte es este olvido/ sin cesar inventado*»⁶⁶⁵ Y aquí los cargos de importancia en Quessep se multiplican. El olvido es un trazo importantísimo para definir sus figuras. Son, prácticamente, luchas contra la ausencia de recuerdos la que lleva, incluso, a inventarlos.

El olvido una historia

⁶⁶¹ Pág. 126 Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

⁶⁶² Pág. 98 Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

⁶⁶³ Pág. 93 Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

⁶⁶⁴ Pág. 279 “Glosario” Hafez Shirazi, *101 poemas*, Guadarrama (Madrid), ed. del oriente y del mediterráneo, 2002.

⁶⁶⁵ Pág. 103 Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

Nos cuenta el olvido
 Su lentísimo reino
 El fabular unánime
 De las nubes y el tiempo⁶⁶⁶

Por siempre nos aguarda
 Como un fuego o un álamo
 En nosotros florece
 Su claridad ¿Qué blanco

Resplandor o declive
 Nos conduce? Veloces
 Navíos en el sueño
 Nos revelan su nombre

El olvido una historia
 Que ya nunca termina
 Se pierde lo inventado
 Palabra cuento día⁶⁶⁷

La carga semántica que rodea al olvido es el «sueño», «una historia» interminable (que es «la leyenda» a la que se refiere en más de una ocasión⁶⁶⁸) y que por su misma categoría y funcionamiento en ciclos es imposible de abarcar y de fijarla. Él mismo, que rehace las historias, permite que no mueran, incluso personalizándolas (y quizá especialmente por eso, como hemos visto en el caso del «ruiseñor»). Las relaciones y descripciones del reino del olvido no se distancian mucho de las posibilidades de la oscuridad, como tampoco lo harán de la muerte, que quizá sea más extrema y contundente, pero no por ello posee otras reglas que las de la imagen negativa. Andan lento, se confunden con lo que tocan, el «fuego» parece el máximo

⁶⁶⁶ Recuérdese la importancia de la relación que los símbolos “tiempo” y “nubes” se interpenetran en este poeta, siendo de tal manera que este verso convierta la coordinación de ambos sustantivos en una repetición intensificadora en su mundo creativo. «Las nubes que son otra/ De las formas del tiempo,» Pág. 90 Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

⁶⁶⁷ Pág. 108 Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

⁶⁶⁸ Incluso titula un libro como *Duración y leyenda*, 1972.

transmutador y los sueños se pueblan de elementos acuáticos⁶⁶⁹, de profundidades⁶⁷⁰ o de espejos⁶⁷¹. La idea de que exista un reflejo o un “abismo” o la significación del agua⁶⁷² remontan a la idea de una voz aislada que se desdobra, incluso en el abismo cuando existe una pareja de finitud-infinitud. Este desdoblamiento lleva a la idea de dualidad que, en este poema es una soledad que dialoga. El enfrentamiento a la univocidad no concreta, es decir, que el otro término del diálogo no sea un objeto determinado, aunque exista, nos produce la imagen negativa de esa soledad que pacta con el vacío o la muerte. En el caso de Quessep, tratándose del “olvido” y como tal, de la “finitud”⁶⁷³, que se encuentra en el borde de extenderse y ser infinitud, como la soledad, que al hablar con ella misma es una soledad trascendida. Y por ello se puede acabar con la muerte como entidad según esta concepción estética. Sólo hace falta una belleza inmortal, como la que arroja el «ruiseñor», que surge después de la muerte. Con respecto al punto de vista del nacimiento y de la procedencia, para obtener circularidad, esta es extraña e irrecuperable: «Nadie nos dijo cuándo hemos partido,/ que regresar no era posible»⁶⁷⁴. En cuanto a la disolución Quessep escribe este poema:

Madrigal de Arlene

La luz que te rodea
eres tú misma
nacida de un vergel
donde la muerte no es posible.

Sé que a tu cuerpo sigue
la dorada estación,
y esa danza en el tiempo, inmóvil,
consagra la primavera en mis ojos.⁶⁷⁵

⁶⁶⁹ «Veloces/ Navíos»

⁶⁷⁰ «en el sueño/ Nos revelan su nombre»

⁶⁷¹ «Nos cuenta el olvido», «un álamo/ En nosotros florece»

⁶⁷² Ver Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, F.C.E., 1978.

⁶⁷³ «El fabular unánime/ De las nubes y el tiempo»

⁶⁷⁴ Pág. 186 Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

⁶⁷⁵ Pág. 188, Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

Este es uno de los poemas de amor más significativos del libro. Aquí la imagen negativa se muestra con esa incapacidad de abandonarse del todo como decía Bergson con respecto a la mística, porque sabemos que es muy posible que ese amor se agote y entonces dejaremos el cuerpo rendido a la desaparición, a la unión con todo lo que no somos nosotros. Hay una esperanza llena de color en este cuerpo del amor que en su superación se encuentra «*la dorada estación*» y que su ampliación está recorrida, exactamente, por los motivos “contrarios” a la imagen negativa: un cuerpo de luz (que bien, en su forma más prístina podría dejar de brillar) y la danza en la inmovilidad, que sí es la exposición completa de lo que es una imagen negativa del tiempo, su envés (el tiempo que no cambia y que permanece en constante movimiento). Esa declaración de amor puede llegar a conjurar la imagen negativa de forma luminosa. En el capítulo anterior mostré la noche superada por un rayo de luz. Aquí la imagen negativa canaliza el resto de claridades. «*El alma sueña/ lo que no hallamos*»⁶⁷⁶ es la expresión de la búsqueda estética como referencia de lo no manifestado. La luz⁶⁷⁷ es la presencia de la consciencia donde se vive como un estado ilimitado ajeno al olvido «La luz que te rodea/ eres tú misma/ nacida de un vergel/ donde la muerte no es posible».

Este poema muestra la lucha de las dos dicotomías (cuerpo y conciencia) que encuentran una unión a través de la oposición. El sustantivo principal de los primeros versos de cada estrofa se opone⁶⁷⁸ igual que los últimos versos, donde los significados se entretejen⁶⁷⁹ y el cuerpo y conciencia quedan buscándose una a otro, en círculos⁶⁸⁰ que encierran un secreto de inmensidad al abolir el tiempo por una vivencia intensa. Esta expresión sutil de la vivencia intensa⁶⁸¹ es la imagen negativa. Y para resumir este encuentro con una muerte intemporal Quessep tiene un poema donde no hay ninguna

⁶⁷⁶ Pág. 180, Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

⁶⁷⁷ Un ejemplo en poesía de luz es el ya citado poema de Juan Ramón Jiménez, «En esa luz estás tú;/ pero no sé dónde estás/ no sé dónde está la luz.» “Juan Ramón Jiménez”, VV.AA., *Las ínsulas extrañas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002. La luz es el símbolo de la consciencia y del espíritu. Para profundizar más el sentido simbólico de la luz se puede leer “La luz y la lluvia” pág. 343 y ss., de Guénon, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, 1995.

⁶⁷⁸ «La luz que te rodea» se opone a «Sé que a tu *cuerpo* sigue» (la cursiva es mía).

⁶⁷⁹ «donde la muerte no es posible» vincula tres aspectos: tiempo, unión y generación a la expresión «consagra la primavera a mis ojos». Aquí se muestra la sutileza del poeta donde niega la muerte de una forma tajante (con una partícula negativa) mientras que la primavera (símbolo de juventud transitoria) se agota por el matiz que tiene el verbo “consagrar”, que requiere un sacrificio de la ofrenda, aquí entendida como un disfrute temporal. Al mismo tiempo que en la primera estrofa se niega para hacerse ilimitado.

⁶⁸⁰ Por eso «sé que este cuerpo sigue/ la dorada estación» como la rueda de las estaciones del año, las del cuero, del amor...

⁶⁸¹ «esa danza en el tiempo, inmóvil», hemos vuelto a la paradoja para expresar la profundidad de la consciencia “superior”.

imagen negativa concreta pero se reproduce un ambiente de quietismo capaz de integrar la pasividad, que es la muerte. La interrupción de esta no es posible dentro de la expresión escrita ya que las normas de esta llevan a la continuidad. Escribir para Quessep es una paradoja puesta ante la muerte. La pervivencia de lo escrito contempla, siempre, la paradoja de una irrupción constante.

Quizá todo ha pasado

Quizá todo ha pasado
y ya nada hay que hacer,
quizá toda la nieve ha caído
y la primavera también es ceniza.

Tal vez nunca se oigan
estas palabras, su rumor
que viene desde adentro
con pájaros o nubes y hojas secas.

Pero mis ojos buscan y hallan
lo que no tiene nombre, lo que nace
de una mano celeste, o miran
un cuerpo dorado con asombro, unas flores.

Posiblemente se ha perdido
el gozo de vivir un día más,
pero hay algo que no conocemos
y espera nuestra canción en el alba.

Entonces un secreto,
la verdad que es el amor, su belleza,
quiera posiblemente darnos
para la muerte su más hondo cielo.⁶⁸²

La muerte fértil y el infierno

⁶⁸² Pág. 176 Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

La otra cara es la que aparece en Juan Ojeda para la “ilustración” de sus relaciones con la muerte. En un resumen de Quessep podríamos decir que sus poemas tratan de la imagen de la muerte como algo exterior y sólo les va permitiendo la entrada a los elementos constitutivos (como el amor) que permitan una definición y una intensificación estética del resto de los elementos de un poema. La muerte no es, por lo tanto, una interrupción drástica en Quessep, sino un punto de referencia. En Ojeda es un extremo, más bien la causa de los dos extremos que enmarcan la vida y la vida trascendida es el referente inamovible de toda su obra poética. Ojeda vive entre dos muertes, que son cantos y sollozos, a la vez que revelaciones sagradas: «*Permanecer en dobles trenos de furiosa muerte*»⁶⁸³. Cada una de estas muertes se presentan en un extremo de su vida. Una al comienzo y otra al final. El resto de muertes pertenecen a la conciencia, que en él ya ha ocurrido.

La muerte es una constante temática en su obra y suele terminar la mayoría de sus poemas con referencia a ella donde se emula a la muerte al convertirse en ella⁶⁸⁴. Es un motor inmóvil que le lleva a la escritura voraz y a la investigación ocultista. Si sólo nos fijamos en los títulos de su obra final *Arte de navegar* comienza con “Crónica de Boecio”, como referencia a un estoicismo profundo y de clara raíz metafísica. A partir de ahí viene “Swedenborg”, “Paracelso”, “La Noche”, “Stultifera Navis”⁶⁸⁵, “Caput Mortum”⁶⁸⁶, “Eleusis”⁶⁸⁷, “Hermes Trismegisto”, “Dioscuros”⁶⁸⁸, “Nomo Orthio”⁶⁸⁹,

⁶⁸³ Pág. 76 Ojeda, *Arte de navegar*.

⁶⁸⁴ «Todo se oscurece presagiando la muerte del día, y ya no habrá/ más días sobre la tierra árida, o no habremos nosotros» “Crónica de Boecio” pág. 7, Ojeda, *Arte de Navegar*. «y hallar la misma muerte royéndonos el rostro». “La noche”, pág. 16, Ojeda, *ibidem*. «Desde dentro estás afuera y guarnecido de muerte/ Caminas desecándote» pág. 87, “Kerymgma”, Ojeda, *Arte de navegar*. «Tiempo agrietado y confuso, tiempo de muertes/ y áridos abismos humanos.» “Elogio de la destrucción”, pág. 110, Ojeda, *Arte de Navegar*

⁶⁸⁵ Que se refiere al libro *La nave de los necios (Narrenschiff)* de Sebastian Brant, 1494. La lectura de esta obra en tono de transmutación personal es posible que matice el título de *Arte de navegar*, en el sentido del símbolo medieval de la nave, es decir, la comunidad, pero ahora dado a lo personal, el paso de una muerte contigua a la inmortalidad. Ya hablé de ello con un motivo de Gaitán Durán.

⁶⁸⁶ Que es uno de los elementos mixtos de la tabla alquímica. Tiene que ver con la correspondencia pasiva, los elementos a punto de transmutar y comparte imagen con la ceniza, la Tierra Sagrada y se simboliza con una estilizada calavera. Es, en resumen, la sobra imposible de volverse a utilizar en la obra alquímica, el deshecho inútil. En química moderna se lo relaciona con el azufre, aunque su color tradicional es el negro (ligado, así, con la *nigredo*).

⁶⁸⁷ Lugar y nombre de los misterios griegos de Deméter que congregaban, entre otros, la relación entre el sexo y la muerte. De este apasionante momento se recomienda consultar el ilustrativo artículo Otto, W.F., “El sentido de los Misterios eleusinos” en VV. AA., *Hombre y sentido. Círculos Eranos III*, Rubí (Esp.), Anthropos, 2004 y el libro de Kerényi, Karl, *Eleusis: una imagen arquetípica de la madre y la hija*, Madrid, Siruela, 2004. En todos se subraya la conexión con el símbolo de la muerte visto como algo fértil. Esta es la atribución principal de Ojeda al símbolo de la muerte.

⁶⁸⁸ Se suele entender por Cástor y Pólux. Es el símbolo del ser humano que presenta una mitad mortal y la otra inmortal.

“Kerygma”⁶⁹⁰, “Meditación de Meister Eckhart”, “Laquesis”⁶⁹¹, “Confesión de Mencio”, “Mutanabbi”, “Ángelus Silesius”⁶⁹², “Orfeo en el Hades” y “Mar Órfico”. Como vemos el ocultismo y las referencias a la ascesis espiritual clásica y medieval son los lugares principales en los que se basa su proyección lírica. Las imágenes que proyectan estos títulos circundan la muerte, los navegantes-poetas, los que se desprenden de todas las posesiones materiales, los místicos, la transmutación de uno mismo, los grandes creadores de la organización cultural jerárquica... Es una obra de fijación cultista. La elección de títulos con nombres que no hacen referencias concretas (como el caso del retrato desdibujado de “Hermes Trismegisto” o la relación imposible de la canción que nadie escuchó: “Nomo Orthio”). En lo que publica no hay un tema concreto, como si el texto no perteneciese a una concesión definitiva a la escritura. En estos síntomas no se puede mitigar la imagen de circularidad en Ojeda.

Pero el que ha caminado
Hasta las primeras colinas, entre los rostros ocultos
Donde el viento malhumorado chirría en las ribas
Y las aves levantan el vuelo en sus alas de piedra,
Ése ya no puede sino temer la misma vida.⁶⁹³

Para Ojeda no se puede entrar en la vida impunemente. Sólo desde el temer y el poseer, el sentirse libre, esta imagen de la muerte lleva a las paradojas sutiles como *«las aves levantan el vuelo en sus alas de piedra»*. La escritura desde la muerte irrumpe en varias ocasiones y algunas las describe desde el exterior: *«Y el júbilo secreto de la*

⁶⁸⁹ Cuenta Heródoto que Arión, el poeta fundador del ditirambo, a punto de morir en una nave de marinos que querían adueñarse de sus tesoros y su vida, cantó esta canción y se tiró al mar, resurgiendo de las aguas en el lomo de un delfín que le llevó a Ténaro, hoy Cabo Matapan. Es, para Ojeda, el canto del poeta que sirve para librarse de la muerte injusta. Libro I, pasaje XXIV, de Heródoto, *Historia*, Vol. I, Madrid, Gredos, 2002. Este Arión poeta tiene su correlato en el Arión caballo hijo de Deméter y Poseidón mientras esta buscaba a Perséfone, que ilustra los misterios eleusinos.

⁶⁹⁰ O ‘kerigma’ para el DRAE. Anuncio de Jesús frente a los no creyentes.

⁶⁹¹ Ser mitológico, es una de las Parcas, más concretamente la que asigna el destino.

⁶⁹² Quizá el gran místico alemán-polaco (en realidad silesio) del siglo XVII. Sus poemas suelen ser una cadena de paradojas que muestran la realidad del ser.

⁶⁹³ Pág. 31, Ojeda, *Arte de navegar*.

muerte/ se enrosca sobre la vida estéril»⁶⁹⁴. La descripción de la vida en Ojeda cuenta con los valores clásicos que siempre se han atribuido a la muerte. Es, de nuevo, la imagen del Maestro Eckhart sobre la oscuridad, donde si se consigue ver toda la muerte en el mundo, el brillo de la vida puede ser una condena. Es como si viese la vida a través de un negativo fotográfico y así pudiese revelar nuevos rostros, otros movimientos y decir: «*Esta prisión del mundo es un cadáver vivo*»⁶⁹⁵ o su resonancia nietzscheana «*¿No vivimos dentro del cadáver de un dios?*»⁶⁹⁶ y estas se abren en sentido en el siguiente verso: «*Porque estar en la vida, saberse, nunca es nombrado*»⁶⁹⁷. Esta forma de saberse sin conocerse, sin poder poner nombre definitorio y que estanque el saber, es el que intenta digerir, a la vez que construye un mundo muy cultista. Es una inversión de energía en una paradoja que disgrega al ser escribiente de tal manera que encuentra un refugio constante en la muerte. Esta es una de las posibles explicaciones para encontrar la presencia de elementos oscuros con tanta fuerza y vigor en estas poéticas. Esta rama cultista, quizá heredada directamente de la tradición poética modernista, difiere un tanto de ella porque quizá Rubén Darío o Lugones la usaban en torno al sonido y la plástica⁶⁹⁸ y Ojeda lo hace en torno a la mente y la construcción de constelaciones personales de admiración. La muerte, como gran espejo negativo de la existencia permite contraponer todos los elementos de los autores que lee, que no están necesariamente muertos, sino que perviven por la práctica. Ojeda demuestra una *renovación*, en su muerte o en el matiz de transmutación que le lleva de lo corporal a lo inmortal. Este deseo es el que se alimenta del fuego con la muerte: «*y el fuego puro habita el morir*»⁶⁹⁹. Así la negatividad se construye en la fotografía de lo tradicional convirtiendo los mitos tradicionales en otro texto, en una imagen referenciada que se vela por nuestro desconocimiento. Según la imagen sartriana del infierno (que son los

⁶⁹⁴ Pág. 61, Ojeda, *Arte de navegar*.

⁶⁹⁵ Pág. 83, Ojeda, *Arte de navegar*.

⁶⁹⁶ Pág. 14, Ojeda, *Arte de navegar*. Es notorio el paralelo a la idea de Nietzsche: «Los cristianos han matado a Dios sin comprenderlo, y viven de esta muerte y del deseo de aniquilación. En su alma se pudre lentamente el cadáver de Dios.» Pág. 17, Nietzsche, Friedrich W., *El anticristo: maldición sobre el cristianismo*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007.

⁶⁹⁷ Pág. 79 Ojeda, *Arte de navegar*. Nótese ahora el paralelismo con el famoso inicio del *Tao Te King*, «*El nombre que se puede nombrar no es el nombre permanente*.» Pág. 31, Lao zi, *Tao te king. Libro del curso y de la virtud*, Madrid, Siruela, 1998.

⁶⁹⁸ Lugones, en su prólogo de *Lunario sentimental*, afirma que él procura renovar las rimas del español en comparación con lo que hizo Petrarca con el italiano. Pág. 197, Lugones, Leopoldo, *Obras poéticas completas*, Aguilar, Madrid, 1959.

⁶⁹⁹ Pág. 27 Ojeda, *Arte de navegar*. Este verso presenta otro paralelismo con una expresión que seguramente Ojeda desconocía, lo que las hacen partícipes de una intuición común: «Se entrega donde el ser es noche/ morada oculta para tanto incendio.» Pág. 91, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985.

otros) quizá Ojeda ha desarrollado este infierno entre el mundo de los vivos, con lo que se hiela de frío, se aburre, se compone de las posesiones que se diluyen.

Y el aire es un bosque de rostro quebrados [sic]
Donde erramos halando el aterido infierno.

Rígidas flamas que irreal ofende el tedio,
Nuestras cosas yacen ardiendo en nosotros mismos
Y estamos afuera, aterrados, palpando el abismo⁷⁰⁰

Aquí hay una división radical de dos mundos. El interno (donde habitaría la imagen negativa y el imaginario del poema) y el mundo externo, que corresponde con las imágenes que tratan de rostros. ¿Qué marca encontramos para diferenciar ambos? Probablemente el plural mayestático que intenta realzar las multitudes que responden al poeta, que no sólo es una voz, sino que en este momento se corresponde con los “rostros” que se perfilan. Este plural aparece en los dos momentos de descripción más exterior⁷⁰¹. El interior, no se genera por oposición, sino por una descripción necesitada que articule este exterior. El interior arde, que es la condena del deseo constante. Ojeda superpone la muerte (la imagen negativa de una forma completa) sobre las pulsiones y el recuerdo de sí mismo. Su pulsión interna es la motivadora de ese mismo plural y parte del elemento que aún el adentro y el afuera, creando una imagen negativa: «Nuestras cosas yacen ardiendo en nosotros mismos». Este elemento de deseo interno lo he señalado con anterioridad cuando hablé de “Las frutas en sazón” que aparecen brillando en mitad de la muerte. Ambas, las «llamas rígidas» y las “frutas en sazón” son el fuego parcial, el que sólo quema en uno mismo y no permite terminar en los caminos de transmutación con la muerte. Sin embargo son emblemas, señales de la existencia de esa trascendencia y lo que las rodea (la muerte, la noche) son imágenes negativas. Esta es una evidencia, una denuncia a las partes humanas que impiden abandonarlas:

⁷⁰⁰ Pág. 83 Ojeda, *Arte de navegar*.

⁷⁰¹ «Donde erramos halando el aterido infierno», «Y estamos afuera, aterrados, palpando el abismo».

Todo se oscurece presagiando la muerte del día, y ya no habrá
más días sobre la tierra árida, o no habremos nosotros.⁷⁰²

Los símbolos negativos tienden a identificarse entre sí y es casi imposible entender la muerte sin explicitación de lo oscuro. La vida es la oscuridad, la confusión. La muerte para Juan Ojeda no tiene direcciones:

Lo temporal, pues, es un error de los sentidos
Y ya no anheles mayor ciencia que tu muerte y tus ojos
Que ruedan entre improbables imágenes.⁷⁰³

Ni comienzos, pero sí un movimiento de resurgir lanzándose a lo desconocido para ir al principio:

De las condiciones

¿Cómo puedo hablar del fruto
Y la semilla, si no conozco los orígenes?
Tendré que retornar a las raíces,
Buscando la evidencia, bajo la confusión;
Llenándome de siglos y piedras,
Como asiendo los significados,
Y sus designios, la verdad perenne.⁷⁰⁴

Ojeda plantea después de una pregunta, lo que la misma pregunta está señalando. El deseo de unidad, la profundidad de lo que ahora mismo sucede (que es el fruto de la Historia, el fruto de los mitos, las religiones...) no es la “raíz”, sino la misma profundidad. La cualidad de hondura no es reseñable de una manera directa. Sin embargo con el poema dejamos a un lado el futuro (la semilla) y el provecho (el fruto),

⁷⁰² Pág. 8 Ojeda, *Arte de navegar*.

⁷⁰³ Pág. 15, Ojeda, *Arte de navegar*.

⁷⁰⁴ Pág. 23, Ojeda, *Arte de navegar*.

para adentrarnos, con esa pregunta que despoja en las profundidades simbólicas. Acto seguido se habla de lo oscuro y se intenta ver que la raíz es un espacio que hay que “recuperar”. ¿Pero son las raíces el origen del fruto? No. Sólo lo son si las miramos desde una perspectiva lineal. Las raíces son una respuesta rápida de Ojeda que hila la metáfora y la desarrollan con las dos siguientes imágenes que aparecen yuxtapuestas en el cuarto verso «Buscando la evidencia, bajo la confusión». Aquí aparece un motivo que se repite una y otra vez en la poesía de Ojeda. La búsqueda de lo inmóvil a través de un ideario siempre mutable. Su poesía se convierte en cientos de referencias para mostrar que hay una inmóvil. Como si fuese la Hidra de Lerna, esta multiplicidad siempre es exponencial, inabarcable. La muerte es, en el sentido de un permiso que la vida otorga. Como que las multiplicidades “vivas” que existen son la misma cara de la muerte y que aparecen para demostrar la unión que todos procesamos en ese espacio sin espacios. Por eso el poeta utiliza la sensación de un tiempo que se apila sobre otro, como algo definido e inmutable: «Llenándome de siglos y piedras,/ Como asiendo los significados,/ Y sus designios,». Esta sensación es la de la vida, pero que se gestiona para un solo fin. Como resumen de los “designios” de esta multiplicidad se invoca «la verdad perenne». Y lo inmóvil, lo inmutable fija el resto del poema como un peso que no puede mover toda la Historia o los “significados” que son destilados de ella. Así encuentro clara la definición en Ojeda de Vida/multiplicidad que se complementa con la de Muerte/unicidad.

Ahora bien, también se aprecia la vida entendida como la normalidad, por lo tanto, es un cese:

Vivir
esa quieta cesación del sentido: caer dentro
nutriendo en un tiempo seco el tiempo de la herida⁷⁰⁵

Un cese que siempre que se refiere a “bajar” o “descender”. Es un proceso de mentalidad infernal, que está en el augurio de la verdad mutable y, por lo tanto, revocable:

⁷⁰⁵ Pág. 13 Ojeda, *Arte de navegar*.

Nos recogemos sin espacio
 Mientras descendemos a lo inarticulado, candelabros
 Estancados en la hierba quieta. Este es el insaciable muro
 Donde contemplamos la muerte y cernimos el mundo.⁷⁰⁶

La expresión del ensimismamiento en soledad está llevado, primero a la presentación simbólica de la intimidad («Nos recogemos sin espacio») y luego, se yuxtapone la imagen («candelabros/ Estancados en la hierba quieta») que es un paralelismo que completa y matiza ese mismo simbolismo íntimo. La pasividad que se expresa en la imagen choca de frente con la idea que parece desplegarse en el movimiento existe un «descendemos», frente al «Estancados» y «la hierba quieta». Esta paradoja no es tal si se reúne pensando en la imagen negativa. Ambos son extremos de una misma búsqueda. Un espacio de quietud que ilumina, visto desde el final del camino y, desde la persona, se ven a hombres que descienden a los infiernos. Después del punto, suponemos que ya hemos conseguido bajar, porque ya parece que nos enfrentamos con el «muro». Allí, al fondo de la caverna hay un muro, señalado con nuestra propia naturaleza de velas donde se perfilan sobre él la muerte y nuestras ambiciones («Donde contemplamos la muerte y cernimos el mundo»⁷⁰⁷). No hay que decir que esta muerte es la doble. Significa tanto la muerte material como la inmaterial, ya que juega con dos imágenes simultáneamente: la simbólica de las velas (de nuestra propia luz) y la de la oscuridad (cavernosa). Si seguimos el hilo de la imagen de la caverna y sombras enfrentadas a un muro es una imagen que evoca la metáfora de la caverna de Platón, en cuyo fondo había un muro en el que se proyectaban las sombras de lo que la gente interpretamos por el mundo real. Aquí surge la sombra de la muerte falsa y sentiría el poeta que la realidad está dentro: «*el mundo es interior a los objetos*»⁷⁰⁸. En el poema “Eleusis”⁷⁰⁹ escribe:

⁷⁰⁶ Pág. 90, Ojeda, *Arte de navegar*.

⁷⁰⁷ Esta imagen evoca a la menorá (el candelabro de siete brazos utilizado en rituales judíos), que es una referencia al templo Salomón, lugar santo. Esta imagen recalcaría la santidad del espacio poético a la que se hace referencia.

⁷⁰⁸ Pág. 20, Ojeda, *Arte de navegar*.

⁷⁰⁹ El estudioso W.F. Otto define así «la idea fundamental de los Misterios Eleusinos. La fecundidad, de la que depende la vida del hombre, la recibe éste de la mano de la muerte. El hombre ha de volverse hacia la diosa del reino de los muertos. Y puede hacerlo; pues aquí, en Eleusis, su madre divina ha llorado por ella, [...] Deméter se ha cuidado también del destino del hombre: le ha concedido la

¿Qué laboriosas sombras fatigan lo real?
No lo sabríamos. El misterio que sin cesar remueve
la estéril tierra, ya se oscurece cuando lo nombramos.

Ajenos a un nacimiento que se nutre de nosotros
descendemos en nuestra propia esencia.

Cegados
por el súbito oleaje de las formas, compartimos
el terror y la atroz certidumbre en lo vivido.

[...]

Y así indagamos
si el hastío de sabernos ajenos a nosotros mismos,
no sea sino el instante imprevisto en que morada y exilio
ruedan hacia el fondo del que nunca hemos salido.

Pues todo está rodeado por una muerta Realidad
todo es pánico, inmóvil duración
donde nada encontraremos.⁷¹⁰

Este poema siempre ha contado, para Juan Ojeda, de una independencia particular. Sirvió, en 1972, como cabecera y título general para un tríptico que publicó, la única publicación de aquella década que pudo ver. Comienza con una pregunta. Esta pregunta que abre la imagen negativa, no porque sea un espacio que encuentre un interlocutor, sino todo lo contrario. No es una pregunta retórica que prescinda de ese interlocutor, tampoco es negativa porque sea una metafísica o una parte de la mayéutica que sostenga algo que haya de derrumbarse. La pregunta señala que no hay nadie y, a la vez, hay alguien para responder. El poeta no puede abordar la pregunta sobre la noche y

iniciación y la visión que le proporciona la certeza de que la suerte que le espera tras la muerte es buena.» Pág. 54, VV.AA., “El sentido de los misterios Eleusinos”, *Hombre y sentido. Círculos Eranos III*, Rubí (Esp.), Anthropos, 2004. Esta práctica, según Otto, tendría que ver directamente con el uso de la imagen negativa en una representación sagrada que ocurría una adscripción al mundo donde los dioses y los seres humanos convergían: «Y los *mystai* son testigos de este acontecimiento en cuyo punto culminante no hay ningún juego, ninguna representación mímica, sino presencia divina, mito realizado.» pág. 65, VV.AA., *Hombre y sentido. Círculos Eranos III*, Rubí (Esp.), Anthropos, 2004.

⁷¹⁰ Cara interior del folleto Ojeda, Juan, *Eleusis*, Lima, Gárgola, 1972.

empieza con su camino negativo: «No lo sabríamos». La conciencia de la materia de la que se habla, la imagen negativa sólo puede señalar los procesos que permanecen más allá de las palabras sólo porque son vivencia. Por eso hay una imagen negativa en esos primeros versos:

El misterio que sin cesar remueve
la estéril tierra, ya se oscurece cuando lo nombramos.

La oscuridad, de la que antes he hablado, depende aquí de la noche superior. Se convierte en una turba, en algo que parece que va a dar fruto, aunque ya sea estéril. Pero son las palabras las que no alcanzan a satisfacer nuestra duda, nuestro movimiento. En esta consciencia aparece la idea de un mundo que se genera eternamente a sí mismo, un nacimiento siempre nuevo, un día no como continuación, sino como independencia. Un momento de claridad como símbolo de iluminación independiente y ligado (por ser indiferenciado en el sí mismo) en el tiempo. Es la señal, débil, de una imagen negativa, por luminosa:

Ajenos a un nacimiento que se nutre de nosotros
descendemos en nuestra propia esencia

Este descenso, como he dicho antes, simboliza la llegada a la materia. Pero también es lo que en el cristianismo se llama “la caída” y, como tal, puede suponer la adquisición de la conciencia, de la pregunta y la autorreflexión. La pérdida de la “inocencia”⁷¹¹. Y ante ello, vuelve la noche y la imagen del mundo desde el punto de vista de la quietud: «Cegados/ por el súbito oleaje de las formas,», «morada y exilio/ ruedan hacia el fondo del que nunca hemos salido» o «Pues todo está rodeado por una muerta Realidad/ todo es pánico, inmóvil duración/ donde nada encontraremos.». Las tres imágenes negativas que se enfocan al trato de lo material. Este es el aspecto que necesita la inmovilidad para poder alcanzar al lector. Esta inmovilidad es parte de la nada o el vacío que siempre nos rodea, pero visto como parte de nosotros mismos y no separada de nuestras manifestaciones.

⁷¹¹ Págs. 87 y ss., cap. III, “El mito de Prajapati. La culpa originante o la inmolación creadora”, Panikkar, Raimon, *Mito, Fe y Hermenéutica*, Barcelona, Herder, 2007.

Esta «nada» es un acto de explicación del vacío, incapaz de entenderse por completo desde el punto de vista del mundo material. Esta es una de las explicaciones de Ojeda al tormento de la muerte, ya que encuentra en pareja «*morada y exilio*», imposibles de disociar, dioscuros, que caminan juntos hacia un proceso de unidad. Esta unidad, como vemos, se construye desde la paradoja⁷¹² y teniendo a la imagen negativa de la muerte como operadora de las puertas del estilo poético para que la sensación de mezcla, totalidad y falta de entendimiento puedan transmitirse al lector. La imagen negativa sirve aquí de marco y de punto de perspectiva para intentar ahondar en una conciencia superior. No podemos explicar las intenciones creativas de Juan Ojeda. Sin embargo podemos transmitir nuestra lectura de su legado que se centra en la opción del entendimiento abstracto y de su transmisión poética a través de enclaves tradicionales desvelados. Ojeda se sirve de la terminología hermética tradicional, raíz de la que surge su imagen negativa. Así, la utiliza para explicar la necesidad del poeta para “desterrar” las imágenes, para que sus metáforas se conviertan en neblina o sólo sensaciones:

Y habremos de considerar
la insuficiencia del espíritu, y haya otra Realidad
no este tiempo mendaz, costra de otros tiempos pétreos
donde Nacimientos y Muerte, Putrefacción y Crecimiento,
son columnas quebradas
que un ojo perverso contempla torpemente.⁷¹³

La aparición de este mundo, como si se tratase de una explicación de la Cábala luriánica⁷¹⁴ que, como ella, supone que la posibilidad de alcanzar parcialmente la

⁷¹² La paradoja consiste en una muestra disímil del movimiento y posición. Aparece un “exilio” de un espacio del que nunca se ha salido «morada y exilio/ ruedan hacia el fondo del que nunca hemos salido». Esta paradoja evoca a las expresiones místicas de varias religiones que nos hablan de que somos unidad, lo único que estamos “distráidos” de ella.

⁷¹³ Pág. 112 Ojeda, *Arte de navegar*.

⁷¹⁴ La Cábala luriánica construía el universo desde una percepción de un *En Sofit* (centro vacío) que había hecho espacio en sí (*tsimtsum*) para que se pudiesen formar todas las *sefirot* desde él. Pero en el cuarto vaso que decide no colaborar, se rompen todas las cadenas (*sebirat ha-quelim*) y han de empezar a construirse el resto de vasos de manera imperfecta, hasta que llegue una restauración cósmica (*ticún*) págs. 163-209 “Cábala Luriánica”, Laenen, J. H., *La mística judía. Una introducción*, Madrid, Trotta, 2006. Antes de la ruptura los valores eran plenos, como hace Ojeda, poniendo mayúsculas a sustantivos concretos. Y traduce los vasos, en «*columnas*», que es otra imagen habitual para remarcar el templo de Salomón que es la profundidad del Reino. Según este autor la cábala luriánica conservaría hasta hoy algunos rasgos en la tradición jasídica. Para más información ver Scholem, Gershom, *La cábala y su simbolismo*, Madrid, Siglo XXI, 1979; Scholem, Gershom, *Conceptos básicos del judaísmo: Dios*

realidad es un problema de espíritu, en el sentido de insuficiencia. Claro está que la intención lírica de Ojeda es muy matizable con respecto a la tradición luriánica, pero marca líneas generales comunes y es posible que se deba a algún estudio de alguna Cábala subsidiaria de esta (o una reinterpretación propia de esta misma tradición), como ocurrió con la mayoría de las cábalas católicas⁷¹⁵. Algo importante es darse cuenta de que «Realidad» lleva mayúscula. Esta mayúscula se debe a la capacidad de mezcla de “lo que está arriba y lo que está abajo”, la conjunción perfecta de las posiciones antagónicas. Es una “realidad superior”. No lo puedo asegurar, pero no es la palabra “Dios” la que lleva la mayúscula en este poema. Es posible que ambas (dios y Realidad) intercambien papeles para que después de resemantizar “Realidad” esta alcance el sentido pleno que ambas tienen en un sentido superior, «Realidad», que aparece en otros poemas⁷¹⁶ con mayúscula (siempre) la enfrentamos directamente con el término “normalidad” ya que “Realidad” supone la mezcla de la normalidad y un estado distinto que la subvierte, vaciándola. La unión de los dos extremos se define en Ojeda en términos paradójicos:

Lo real es música inmóvil
 racimos de furia del mar
 Aguas de eléboro sobre ritos o memoria intacta
 Lo real es música inaudible
 [...]
 Lo real es la mirada que yace en su propia música
 Cielo de sepia en la noche perpetua.⁷¹⁷

creación, revelación, tradición, salvación, Madrid, Trotta, 1998; Scholem, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Madrid, Siruela, 1996; Scholem, Gershom, *Grandes temas y personalidades de la Cábala*, Barcelona, Riopiedras, 1994; Scholem, Gershom, *Los orígenes de la Cábala*, Barcelona, Paidós, 2001; Idel, Moshé, *Cábala: nuevas perspectivas*, Madrid, Siruela, 2005; Idel, Moshé, *Mesianismo y misticismo*, Barcelona, Riopiedras, 1994.

⁷¹⁵ Págs. 99 y ss., Laenen, J. H., *La mística judía. Una introducción*, Madrid, Trotta, 2006. Sobre la cábala desde el punto de vista católico se puede consultar Rodríguez Carmona, Antonio, *La religión judía. Historia y teología*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2001; Pikaza, Xabier, *Dios judío, Dios cristiano*, Estella, Verbo Divino., 1996

⁷¹⁶ «Entre la realidad y la irrealidad/ conocerás el Reino» “Crónica de Boecio”, pág. 9, Ojeda, *Arte de navegar*, «Aquí no hay tiempo, baba sólida de la Realidad/ Sólo cenestesia del cuerpo dentro del cuerpo./ Las palabras abren el vértigo.» Pág. 88, “Kerygma”, Ojeda, *Arte de navegar*. «Para trizar la Realidad, borde untado de atroz reposo./ La miseria de estar vivos y esperando» Pág. 92, “Laquesis”, Ojeda, *Arte de navegar*.

⁷¹⁷ Págs. 68 y 69 Ojeda, *Arte de navegar*.

Como vemos es la acumulación de silencio («*música inaudible*»), noche y muerte⁷¹⁸. En tal grado que en la realidad pueden fracturarse sus contrarios casi hasta desaparecer. Este estado de conciencia que describe Ojeda no es nada más que la conjunción de paradojas. El descenso es la llegada a la materialidad. Tiene un poema que es su grado máximo de descenso, de trazado sobre la carne y a través de los símbolos gnósticos y alquímicos: la “sangre” tiene que ver con el elemento del azufre, que es de color rojo, que a su vez es la tercera fase de transmutación justo antes de llegar al elemento amarillo, que es el elemento alquímico del oro⁷¹⁹. El primero es la materia prima que pertenece al negro⁷²⁰. La sal es el producto que se saca después (blanco) y luego se mezcla con el azufre (rojo) para convertirse en oro (amarillo)⁷²¹. Así se pueden ir tejiendo los sentidos alquímicos más básicos del poema, nos basta con saber que sus referencias son de una tonalidad de colores muy distintas a las acostumbradas a los otros poetas, donde, por ejemplo en Quessep sólo el blanco era un intermediario de la muerte ajena, mientras que el “infierno”, para Ojeda, es la contemporaneidad helada (blanco). En Ojeda el dorado es la transmutación del elemento total y el negro es el comienzo, tocándose ambos y siendo los límites de la muerte.

Orfeo en el Hades

Muerto el fresco muro de la sirte humana,
La altitud del aire en su penoso abismo
Convertida la tierra en hierba y los árboles en ríos,
Para acunar orillas de cebadas aguas
Como tiempos de atisbar los bordes,

⁷¹⁸ El «*eléboro*» es una flor muy tóxica, aunque no suele ser mortal, sí tiene la connotación de droga del ritual dionisiaco. Es una planta que se utilizaba como purgante y acicate de la imaginación. En la literatura clásica tenemos un claro uso en Petronio, donde el poeta Crisipo, «para excitar su inventiva, purificó su mente tres veces con *eléboro*.» Pág. 100 Petronio, *El satiricón*, Madrid, Gredos, 2001. También se le atribuyen efectos como hacer olvidar. Esto acentúa la paradoja del verso «aguas de *eléboro* sobre ritos o memoria intacta».

⁷¹⁹ Alonso Fernández-Checa, José Felipe, *Diccionario de alquimia, Cábala, Simbología*, Madrid, Trigo, 1995, pág. 64. Otra explicación cercana y más precisa es la de Jung: «El oro expresa la luz del sol, un alto valor incluso la divinidad. Por eso es un sinónimo muy apreciado del *lapis philosophorum*» Pág. 288, Jung, Carl Gustav, *Obra completa. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Vol. 9/I, Madrid, Trotta, 2002.

⁷²⁰ «La piedra oscura significa aquí lo negro, o sea, lo inconsciente» Pág. 284, Jung, Carl Gustav, *Obra completa. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Vol. 9/I, Madrid, Trotta, 2002.

⁷²¹ A su vez se pueden dar la explicación de estos colores añadiendo el verde, que también aparece en el poema como última transmutación (el fuego/sentimentalidad, primero consume el dorado, luego la plata y después el verde): «rojo, verde, blanco y amarillo, que representan los cuatro puntos cardinales y al mismo tiempo funciones psíquicas». Pág. 340 Jung, Carl Gustav, *Obra completa. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Vol. 9/I, Madrid, Trotta, 2002.

Que tenemos fortuna en ojos tras las llamas
Y el fuego mismo morderá la boca insomne
Hasta lamer la música hermosa de sus llagas.

Campos de transida hondura, mares de campos
En los cerros y las vanas alquerías, sordos collados
Por donde asimos el uso de la tierra y su rígido llanto.
Fuego de plata entre las astas
Y puentes de nieve de oro.

Urdidos los días en las rosas juntas,
La inclinada costumbre degustándonos
De pasear hacia adentro, de irnos arañando el fondo
Que triza y nos resuella en hierbas tensas,
Que atina sus copas de untadas ramas
Y entendemos el mundo y tras árida bruma
Hurgamos nuestros ojos
Ardiendo hojas de plata
Entre ríos de ciudades y huroneando el alma.

Este día nos recoge desde una calle huraña
Y sobre el fuego ungido ya de polvo
Funde sus pergaminos de carne, hondas bocas de piedra
Que asisten sueños de mudas cantidades,
Frisos de flama dulces y verdes
Desmoronando el río en sequedad y origen.

Y estas cañas de oro
Que entumecen sus barras de luz entre los árboles,
Tendrán lluvia y prosa insigne
Bajo pórticos de calles,
En el reino de niebla del ojo
Donde acude, golpeando sus astas, la orilla de la sangre.⁷²²

⁷²² Págs. 100 y 101 Ojeda, *Arte de Navegar*.

Luego analizaré más concretamente los colores que aparecen en este poema, pero primero, con la ocasión de tenerlo tan cerca, conviene acercarse más y ver en él la mezcla de blanco⁷²³, rojo⁷²⁴ y amarillo⁷²⁵. Ellos, que son símbolos en sí, van alternándose en una mezcla continua que es la realidad para Ojeda. Están intentando conjugar el reino de lo material con su multiplicidad. Este poema expresa, en la bajada a los infiernos, las imágenes negativas de la desposesión. Los lugares ilimitados son un espacio del que se huye, pero que bordea toda la expresión: «Campos de transida hondura, mares de campos/ En los cerros y las vanas alquerías». En el infierno aparece la paradoja sobre la expresión de un espacio ilimitado dentro de los límites que se dibujan en el imaginario “bajo tierra”. Este estado oculto es el mismo que el de la noche o el resto de los marcos propicios para la imagen negativa. Por eso aparecen expresiones de transmutación de cualidades o cualidades negadas⁷²⁶. Esta paradoja de expresar una potencialidad “abortada” es una sensación general que puede arraigarse en este infierno que en el título está sugiriendo.

⁷²³ El blanco es el color del *albedo* en Alquimia. Corresponde a la plata, al femenino y al concepto de receptivo. Es parte de la *ars regia*, de la que simboliza la primera fase iniciática. Según Guénon esta idea del blanco que corresponde al pequeño misterio de los grandes misterios se desarrolla a partir de los órficos y pitagóricos y a partir de ahí de los paganos que se corresponden con los actos caballerescos. Estas ideas las repite Guénon en casi toda su obra, pero se pueden encontrar sintetizadas en el cap. IV “‘Solve’ y ‘Coagula’”, pág. 46 y ss., Guénon, René, *La gran triada*, Madrid, Obelisco, 1986. Cap. XXXIX, “Misterios mayores y misterios menores”, págs. 247 y ss., Guénon, René, *Apercepciones sobre la iniciación*, Madrid, Sanz y Torres, 2007. Y caps. II, V y VIII de Guénon, René, *Autoridad espiritual y poder temporal*, Madrid, Paidós, 2001. Ojeda utiliza el blanco en estas funciones como un espacio de comienzo de iniciación que simboliza la muerte temporal y el estado de tránsito hacia la realización espiritual. Esta es la metáfora que hay en el fondo de un «puentes de nieve» o el «fuego de plata» que aparecen en el poema.

⁷²⁴ El rojo es el color del fuego y de la sangre, ligado a la vida. Según Chevalier y Gheerbrant (pág. 888, entrada de “Rojo”, Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007) hay un rojo nocturno hembra, de atracción centrípeta y otro diurno, centrífugo, macho, de una potencia inmensa. El rojo alquímico correspondería a este primer rojo hembra, que correspondería con el fuego central del hombre y el atanor, vasija donde «se opera la digestión, la maduración y la regeneración del ser o de la obra». Es el color de lo oculto en el alma del hombre que representan las tinieblas infinitas. Así, por consiguiente puede ser el color de la pasión, el del conocimiento esotérico, prohibido a los no iniciados. Es la sangre de los sacrificios iniciáticos. El poema, como sacrificio de la consciencia del poeta puede imprimirse dentro de este rojo que también se refiere a su ausencia de contenido para los no iniciados. El rojo, en alquimia equivale a Marte y al azufre.

⁷²⁵ El amarillo quizá sea uno de los colores más difíciles de entender. Puede ser definido como el color de la eternidad, como representación del oro y al sol alquímico. Según Burckhardt (en Burckhardt, Titus, *Alquimia*, Barcelona, Plaza & Janes, 1976), este color es el objetivo máximo de la obra alquímica. Es el último paso, que significa un equilibrio, aunque, parcialmente puede significar, contrapuesto al blanco, el sol y, por lo tanto, la cualidad activa y masculina. En la China imperial era el símbolo del emperador y utilizar, como dice *El libro de las mutaciones*, sólo ropa interior amarilla era signo de nobleza y símbolo de cualidades espirituales interiores. Es, también el color asociado al renacimiento primaveral según la cosmología mexicana y es el color de Mithra en Persia y de Apolo en Grecia, ambos dioses solares. Kandinsky dijo de él que no podía existir un amarillo oscuro, porque era de una claridad perpetua.

⁷²⁶ «Convertida la tierra en la hierba y los árboles en ríos», «el fuego mismo morderá la boca insomne», «mares de campos/ En los cerros», «sordos collados», «Hurgamos nuestros ojos/ Ardiendo hojas de plata», «mudas cantidades», «entumescen sus barras de luz»...

El tema del “infierno” es una figura central para entender tanto el trasfondo creador de Juan Ojeda, como el origen de gran parte de sus imágenes. Es muy interesante que el texto se titule “Orfeo en el Hades”⁷²⁷ ya que compone un marco mítico delimitado bastante imprecisamente. El mito de Orfeo es muy popular. Un joven tracio, del siglo VI a.d.n.e. adorador de Apolo, una noche conoce a Dionisio y se convierte a su culto⁷²⁸. Su habilidad para la lira es su atributo principal. Un oráculo avisa a los argonautas que con él podrán atravesar a las Sirenas. Vuelve victorioso con el vellocino de oro, deja al resto de los héroes y se asienta en su tierra. Conoce a Eurídice y se casa con ella un día antes de que ella muera prematuramente. Con la muerte de Eurídice comienza otra etapa en el mito. Orfeo, apenado, desciende a los infiernos y, apelando a la sensibilidad de los reyes del infierno con su canto, pacta con ellos. Su esposa puede subir del Hades si él no la mira mientras suben. Pero este trato no se cumple porque Orfeo gira la cabeza y el espíritu de su amada vuelve atrás⁷²⁹. Al salir solo de los infiernos se encuentra con las Ménades que lo descuartizan y tiran su cabeza al Hebro, que navega hasta la isla de Lesbos en la que se utiliza como oráculo y comienzo de la poesía lírica.⁷³⁰

Este mito de navegación del poeta es parte del tema general que transcurre en todo el libro. Quizá el doble sentido que alimenta el título “Orfeo en el Hades”, es decir, el héroe una vez muerto o el héroe que consigue paradoja: permanecer vivo en la tierra de los muertos. Entrar y salir del Hades era, para los griegos, un motivo de iniciación. Sin una iniciación previa no se podía entrar. Así Hércules, acompañado de Teseo puede iniciarse en los Misterios de Eleusis y saber qué le ocurrirá en los infiernos. Así Orfeo no sólo había sido un iniciado más en los misterios, sino que podía controlar la misma materia infernal a través de una “magia analógica”. Su música con-movía a las profundidades. Él, que era una paradoja, una luz, un intruso dentro del espacio donde no

⁷²⁷ Es notorio que la redacción de este poema sea posterior a la filmación de la película de Cocteau *Orphée* (1950), donde se rehace el mito de Orfeo como epítome de las cualidades del poeta. Amor por la muerte, instrucción en los misterios, amor a las mujeres bellas...

⁷²⁸ Guthrie, W. K. C., *Orfeo y la religión griega*, Madrid, Siruela, 2003.

⁷²⁹ Se puede comprobar en el relato que hace Ovidio, en págs. 338 y 339, X, Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Austral, 1994. También su explicación detallada en cap. 28 “Orfeo”, págs. 121 y ss., Graves, Robert, *Los mitos griegos*, vol. 1, Madrid, Alianza, 1985.

⁷³⁰ Para mayor detalle del mito consultar “Orfeo y su historia” capítulo III, págs. 77 y ss., de Guthrie, W. K. C., *Orfeo y la religión griega*, Madrid, Siruela, 2003; Mújica, Hugo, *Poéticas del vacío: Orfeo, San Juan de la Cruz, Paul Celan, la utopía, el sueño y la poesía*, Madrid, Trotta, 2002, y pág. 123, Graves, Robert, *Los mitos griegos*, vol. 1, Madrid, Alianza, 1985.

existen intrusos, consiguió hacerse de los sentimientos de sus reyes (en especial de Perséfone) y convencerlos con su dolor.

El infierno puede escuchar los motivos del amor, pero habla el lenguaje del dolor. Orfeo lleva el estigma de seguir buscando la unión. Esta unión de contrarios se articula una y otra vez en el poema, ya intuida desde la posición doble del título, del que no se vuelve a aclarar. Debido a que no hay una primera persona y la métrica no corresponde a una canción clásica, tenemos que suponer que es un rumor, un eco suave de la canción que Orfeo está cantando, mientras lo leemos y hace más de dos mil años, en los infiernos. Así Ojeda nos pone el oído frente a la tierra, justo al lado del muro de la muerte. Y por eso comienza así, con la palabra: «*Muerto*». Esa muerte no es individual, no es personal, es una muerte omnívora. «*Muerto el fresco muro de la sirte humana*». La ‘sirte’, que procede del griego “σύρειν”, es un ‘bajo de arena’ que nos sumerge en el mar. El poeta, no contento con el título, nos habla desde las profundidades a través de una metáfora que revitaliza el sentido de interior infernal para unos ojos acostumbrados al catolicismo como los nuestros. El término griego significa ‘barrer’, ‘traer en pos de sí’ y es una imagen perfecta del oleaje humano que se choca contra el muro que acaba de morir. El primer verso ya nos ha introducido dentro de un fin, habiendo “muerto” el muro de las profundidades humanas. Es una sensación que se describe del estado de conciencia de la muerte que nos habla de lo indiferenciado a través de una analogía con elementos concretos. También, en este primer verso se habla ya, de uno de los dos elementos que dominan todo el poema: el agua, siendo el mar el paisaje sugerido.

El agua y el fuego

Para terminar de entender la imagen negativa en Juan Ojeda es importante detenerse un poco a analizar el símbolo del agua que se trenza con el del fuego e impulsan el motivo del último poema citado: la unión en los infiernos de los contrarios. Tomemos primero la imagen del agua que surge en el primer verso⁷³¹ donde se entiende a la humanidad como la corriente invisible que barre el fondo del mar. Como el poema

⁷³¹ «*Muerto el fresco muro de la sirte humana*»

de Jorge Manrique, este mar que es el morir, aparece aquí como una resonancia de aquella imagen extensa que es la del río. «Convertida la tierra en hierba y los árboles en río». La fuerza vegetativa sufre un cambio de mirada. Lo eminentemente vertical se transforma en horizontal, el árbol en río⁷³² y viceversa: la tierra en hierba. Este tercer verso ha bajado a tierra al lector y logra simultáneamente que se “tumben” los árboles⁷³³. Lo estático es un objeto de fluir perpetuo. El río, desde este momento, será un “canal” principal. Primero, como vemos aquí, de la vida vegetativa que sirve «para acunar orillas de cebadas aguas». La muerte que se retiene, que se mezcla en este cambio de visión transcurre en el poema. Si comienza con una muerte, este momento de transmutación del punto de vista es una creación y surge, de ella, una conciencia y para explicarlo usa otra imagen negativa: «Tenemos fortuna en ojos tras la llamas/ Y el fuego mismo morderá la boca insomne» de la que es propietaria el fuego. La mirada del fuego, que es el elemento que transmuta por excelencia, mientras que el agua es el mudable. Ambos irán alternándose en el poema. Aquí alejados por un verso, empieza a intuirse su unión en el último verso de la primera estrofa: «hasta lamer la música hermosa de sus llagas». Esa sangre, símbolo del humor sanguíneo (del humor al que pertenecía el fuego) y el lamer, que también tiene la imagen del agua modificada. Una insinuación vaga, pero que sirve para apagar el dolor y limpiar la herida.

En la siguiente estrofa se desarrolla el paisaje en el que la unión es propicia. Ojeda habla otra vez de las profundidades, tanto en lo inferior como por lo alto.

Campos de transida hondura, mares de campos
En los cerros y las vanas alquerías, sordos collados
por donde asimos el uso de la tierra y su rígido llanto.

Y a partir de este «llanto», se intercalan en dos versos más los signos del fuego y del agua:

⁷³² Esta imagen del río convertido en una posición vertical trae resonancias del poema de Federico García Lorca, “La monja gitana”, «¡Qué ríos puestos de pie/ vislumbra su fantasía!» Pág. 19, García Lorca, Federico, *El romancero gitano*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996.

⁷³³ Que son, recordemos la cita en Obregón, símbolos tradicionales del eje del mundo. Este eje, ya en el tercer verso, ha sufrido lo imposible: se le ha apartado de su posición natural y así se sugiere un cambio de conciencia.

...su rígido llanto
Fuego de plata entre las astas
Y puentes de nieve de oro.

Esta agua/fuego/agua, está imbricado en una sutil mezcla a través de una trenza de significados. La de los dos elementos que en los dos últimos versos se muestran en sus caras más extremas, pero ambas volátiles, están ligadas a su vez a las astas-plata y al puente-oro. Ambos son una mezcla de los sentidos alquímicos, donde el oro, representante del amarillo, muchas veces se le atribuye un carácter masculino, mientras que el puente es un paso, un camino, una pasividad y posee indicios en su forma de carácter femenino⁷³⁴. Al contrario, la plata, blanca, que en alquimia está ligada con la Luna, es un elemento femenino en todos los casos, mientras que las astas pueden ser representaciones de carácter fálico. Vemos cómo así se dibuja, en los dos últimos versos la imagen de la estrofa de la siguiente manera: Fuego-plata-astas/puentes-nieve-oro; que representaría a su vez en cuanto a género: Masculino-femenino-masculino/Femenino-femenino-masculino. Y en cuanto a materiales sería: Elemento-metal-objeto/objeto-elemento-metal. Esta mezcla de tres planos que se van alternando en series de dos y tres mantiene su orden con el poema, donde el “rojo”, “amarillo” y “blanco” se alternan, como buscando una unión que no ocurre hasta el final. Hay un paralelismo de este caso al final de esta estrofa que muestra una variante que, por la conexión con lo anterior, resignifica el símbolo del “alma”:

Ardiendo hojas de plata
entre ríos de ciudades y huroneando el alma.

Otra vez con la combinación fuego-plata, en el verso, a la vez, que en otro verso se utiliza el agua. Pero la diferencia está en que si bien en el final de la anterior estrofa se ha dado una copulativa entre el fuego y el agua, para su exposición de caracteres,

⁷³⁴ «La dualidad de los polos activo y pasivo de la existencia, que se manifiesta en la contraposición de Cielo y Tierra y de planetas y metales, se refleja también, dentro de cada uno de los dos grupos, en la dualidad Sol y Luna, oro y plata. El Sol, o el oro, es, en cierto modo, la representación del polo activo de la existencia, mientras que la Luna, o la plata, representa el polo pasivo, la materia prima. El oro es el Sol; Sol es espíritu; plata o Luna es alma.» Pág. 51, Burckhardt, Titus, *Alquimia*, Barcelona, Plaza & Janes, 1976.

aquí ambos ya aparecen mezclados. Una paráfrasis de los versos es “Las hojas de plata arden entre los ríos de las ciudades”. El verbo “huronear” es el que da dirección espacial a esta descripción más estática. La búsqueda interior se desarrolla en la tercera estrofa y culmina en esta segmentación que es el tercer verso de la misma estrofa «De pasear hacia adentro». Es la idea de profundizar en la propia conciencia. Aquí se inicia esa fuerza introspectiva en el poema que también aparece referida con el color rojo, que hace su presencia en el primer verso de la estrofa: «Urdidos los días en las rosas juntas», que después se mezclará al blanco en el penúltimo verso de la misma: «Ardiendo hojas de plata». Este es un camino habitual de la alquimia. Es la mezcla del metal plateado con el azufre, así como de Marte con la Luna, donde la muerte vuelve a ser necesaria y el humor mercurial hace su aparición⁷³⁵. En este poema no hay una señal directa de este humor mercurial, porque, como hemos dicho, suponemos que es “él” el que narra. Se entiende desde la posición de Orfeo cantando en la muerte, él mismo es la transformación y el conocimiento de la base de lo que se transforma. Ahora termino de explicar el fondo alquímico y retomo la figura vital de Orfeo.

Así pues, parece que el poema no avanza, en cuanto a narración. Pero sí lo hacen hondos sutiles, como si al tirar una piedra a un lago en calma, las hondos de la superficie cada vez fuesen adquiriendo más velocidad y amplitud y pudiesen superponerse a las primeras creadas, pasarlas por encima por ser más lentas y lisas. Las imágenes de Ojeda cada vez adquieren mayor rugosidad, en ellas se pueden advertir más matices de profundidad en la imagen que tiene, a su vez, un código que la implica en la imagen negativa. Esta impide que se pueda explicar directamente el estado de conciencia que supone esta mezcla de las dos primeras partes del poema. La mezcla de la energía marcial⁷³⁶, de la guerra, los desaguizados, la potencia y la masculinidad, con el estado

⁷³⁵ «La quinta etapa [...] está regida por Marte. En su signo [...] el Sol ocupa el lugar de la Luna en el signo de Saturno. Pero el significado de uno y otro signos, Saturno y Marte, es opuesto a pesar de que ambos representan una manera de muerte y extinción; sólo que en el «dominio» de Marte no se trata de un estado caótico sino, por el contrario, de un descenso activo del espíritu hasta las capas inferiores de la conciencia humana, de manera que el cuerpo mismo quede impregnado por completo del «azufre incombustible». Así como en el hierro, el metal de Marte, la fuerza fijadora del azufre está plenamente presente pero aún no puede manifestarse su brillo, en esta etapa de la obra, el espíritu aparece sumergido en el cuerpo y fundido con él. Es el comienzo de la «cristalización» y el umbral de la culminación definitiva, la conversión del cuerpo en espíritu hecho forma.

El significado más sublime que tiene el signo de Marte y que escapa, con mucho, al ámbito de la alquimia, es la «Encarnación del Verbo» que, en cierto modo, lleva consigo una degradación de la divinidad, al aparecer como una luz en las tinieblas del mundo.» Pág. 151, Burckhardt, Titus, *Alquimia*, Barcelona, Plaza & Janes, 1976.

⁷³⁶ A la que le corresponde el color rojo.

lunático⁷³⁷ del alma, que corresponde a lo receptivo, lo pasivo, la memoria, la maternidad, que es un estado en reposo, suave, conciso, dependiente y frágil. Si se mezclan ha de ser a través de la paradoja y esta sería, alquímicamente, la imagen «Ardiendo hojas de plata» para poder simbolizar dicho proceso. A la vez, esto, nos dice, no es más que una búsqueda interior, no un placer por sí mismo. Y así es, en el poema, la búsqueda continúa.

Después de esta segunda fusión vuelve a transmitirse otro paisaje. El cuarto párrafo es casi todo este paisaje que ha sido, de nuevo, transfigurado para que su vértigo no nos deje ver con claridad y mantengamos la atención en la condensación de los nombres. La relectura en Ojeda es imprescindible. El fuego, la conciencia se ha apoderado del paisaje y lo reduce. La conciencia tiene una fuerza intensa que modifica hasta los materiales que lo circundan:

Y sobre el fuego ungido de polvo
Funde sus pergaminos de carne,

El tiempo que parecía ausente de escena, ahora es un condicionante del fuego. Se nos sugiere que esa carne, esa información que todos llevamos encima en cuanto cantidad pertenecen a una venda que nos vincula los unos a los otros, muy férreamente, tanto como el transcurso y la evolución de esta misma información. El paisaje, que debido a ser un paisaje de carácter mortal, se encuentra en la frontera entre el interior y el exterior de la conciencia y aquí se metaforiza en la vida que se expresa a través de la mutabilidad e inmutabilidad de la muerte. Este interior pertenece a la tradición de los poemas órficos, pero aquí no celebra las glorias de ningún héroe. Su visión está mezclada de una vista ultraterrena. El río que pertenecía a un árbol y al cambio de punto de vista, vuelve sobre la paradoja de mostrar las figuras transformadas en contrarios que curiosamente se le parecen:

⁷³⁷ Correspondientes al blanco-femenino.

Desmoronando el río en sequedad y origen.

Y estas cañas de oro

Que entumescen sus barras de luz entre los árboles,

Tendrán lluvia y prosa insigne.

Este es el último verso de la cuarta estrofa y el comienzo de la quinta. Queda el cauce, el río-árbol se ha transformado en lo que es común a las imagerías del árbol: el origen⁷³⁸. Y luego el árbol es un testigo mudo de las cañas que bordean el mismo río. El reflejo del árbol sobre el agua los identificó y ahora es el elemento dorado, la unión definitiva que alcanza y se acerca a la luz, pertenece a lo que proyecta ahí la imagen del árbol: la sombra necesaria para ver la luz. Esa sombra que no se puede ver es la imagen negativa. Es el espacio que permite al alma que se pasea «hacia adentro» o que se «huronea». La univocidad no concreta permite entender cuál es el lugar hacia el que se deshacen los ríos y sobre el que el pergamino arde. Ojeda señala quiere mostrar ese fondo vacío, implicarlo en el poema como una serie de significados que lo cruzan y lo deshacen. Así el significado queda tendido en un trabajo de sugerencias que surgen de un estudio riguroso. Será el agua, tan insigne como la “prosa”, que estropeará lo ya alcanzado en las barras de oro. Ese es el último recinto del poema, el que resuelve los contrarios.

Hasta aquí ha llegado la explicación sobre el marco simbólico tradicional. Pero no hay que olvidar que es Orfeo el que habla con él, los infiernos. Es una unión que pertenece al «reino de niebla del ojo». En él ya está la oscuridad, el infierno y lo terreno. Siendo el espacio del *nigredo*, lo que no se puede mirar atrás y la mayor volatilidad del agua. En el ojo⁷³⁹ ocurre el infierno, tanto de un lado como de otro. Así, el final del poema se pliega sobre sí mismo y nos trae una imagen analógica al primer verso:

⁷³⁸ Por ejemplo, el árbol genealógico que usualmente utilizamos no es más que una imagen de nuestro origen como individuos y nuestra estructura como grupo que se desliza en el tiempo. La peculiaridad, tanto en la imagen de Ojeda, como en el árbol genealógico tradicional es que si el tiempo “avanza”, si se puede mover en alguna dirección, será hacia el pasado.

⁷³⁹ Recordemos que una posible interpretación de Coré, la que fue raptada por Hades es “Pupila”, que los griegos identificaban como “lo más valioso del ojo”. Pág. 94, VV.AA., *Arquetipos y símbolos colectivos Círculos Eranos I*, Rubí (Esp.), Anthropos, 1994.

Donde acude, golpeando sus astas, la orilla de la sangre.

Como en el caso de Ferrari, donde se habla de la disolución en el seno y en la Voz, en este poema se utiliza un término circular, pero aquí de una manera más sugerida. Volvemos a las oleadas, pero lo que antes era el vasto fondo marino, ahora es el fondo de la piel y lo que se entendían como corrientes muertas, ahora es una corriente sanguínea. Vuelve el asta y con ella la idea de mezcla perfecta de fuego y agua: «la sangre». Palabra final del poema y que reverbera sobre el sentido del fondo de los infiernos donde sus espíritus se alimentan de sangre para poder hablar.

La última estrofa⁷⁴⁰ tiene una dirección hacia abajo que parece que va a aparecer otro nivel debajo de ese río seco y de las calles de la ciudad. Pero no lo hace. No lo puede mostrar. Se sugiere en la forma compositiva del paralelismo simbólico. El poema que culmina con la imagen del alimento mortal por excelencia: la sangre. En él la vida y la muerte se funden, se esperan y se respetan. Este canto a la hermandad de los dos estados bien puede conmover al infierno, más olvidado que cualquiera de los otros dos reinos (el cielo y el mar) por los oficios de los hombres.

Como vemos la muerte es el paso para la transmutación de la personalidad en Ojeda y un vínculo esencial para trazar las relaciones del mundo ya que es intrínseco a toda sustancia ya sea material o espiritual, Ojeda convierte en aparentemente circular todo el sistema, cuando en realidad es un conjunto de transmutaciones sin jerarquías de valor, pero sí de orden. Es una organización alquímica, cabalística y gnóstica (por lo menos en simbología) que procura desvelar la intensa composición de estos poemas cuyo título tienen en sí la referencia indirecta de Caronte. Este otorga el valor de estadía entre las dos orillas (y bajo las temidas aguas del Aqueronte), una vocación de tránsito y pertenencia al *Arte de navegar*. El mar así se funde con las características del navegante y su temática repetida a la de imaginarse a los muertos navegando o la cabeza de Orfeo

⁷⁴⁰ «Y estas cañas de oro
Que entumescen sus barras de luz entre los árboles,
Tendrán lluvia y prosa insigne
Bajo pórticos de calles,
En el reino de niebla del ojo
Donde acude, golpeando sus astas, la orilla de la sangre.»

en el Hebro mientras profecita en verso, el oráculo más cercano a la perfección del hexámetro dactílico de la Pitia.

El ojo

Efraín Jara Idrovo construye la imagen de la muerte incluyéndola en la mirada: «Sólo es pantalla el ojo. No ves con él: te miras». Su vocación de relatar líricamente está estrechamente ligada con la conciencia superior como eje instalado en los fenómenos mentales-visuales: «Si mengua tu energía su sonido de fuego,/ tu ojo se comba adentro, como vientre vacío»⁷⁴¹ y a veces acaba el poema con la conciencia de la cosmovisión creadora del ego «¿Yo, qué hice?/ Responde: yo hice el mundo. Amigos, ¡he vivido!...»⁷⁴². Ese yo es el garante de la existencia. Sin ese yo que ve y piensa no podría existir la creación poética de Efraín Jara Idrovo. La muerte en este poeta consiste en acabar con este yo-centro del mundo y lo que le acerca a los místicos⁷⁴³.

La obra de Efraín Jara Idrovo, si se mira históricamente tiene dos fases fundamentales. En la primera se puede ver el uso de una imagen melancólica, hasta el año 1972, donde cambia su lírica. Su imaginario sufre un vuelco tras la muerte de su hijo. Sin entrar más en circunstancias personales me centraré en esta segunda etapa. En ésta, al yo poético no lo abole el amor, sino esta muerte circunstancial que llega a la poesía. No sólo el poeta delega la intensidad o la creación en la parte del tiempo, el conocimiento, el ritmo... Su delegación va hacia la muerte por inevitable síntesis de

⁷⁴¹ Ambos de pág. 92 Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*.

⁷⁴² Pág. 93 Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*

⁷⁴³ Esta afirmación se acerca más a unos místicos que a otros, sin embargo es general la idea de que todos comparten una cristalización de la conciencia, ya sea en un ser trascendente, en una conciencia inmanente... En apartados anteriores de este trabajo ya he hablado sobre ello, aunque se puede citar parte de esta “conciencia de lo inmanente”, que según la tabla de prejuicios religiosos le tocaría vivir al budismo o a las religiones chinas (ver pág. 328, Panikkar, Raimon, *Mito, Fe y Hermenéutica*, Barcelona, Herder, 2007), como otro místico que no se adscribe claramente a ninguna de estas tradiciones, habla de un estado particularmente parecido al que describen los poetas (sin desasirse del dolor): «Si uno sigue el hecho, si observa el hecho, lo que es, entonces el hecho enseña, y sus enseñanzas nunca es mecánica; y el seguir sus enseñanzas, el escuchar, el observar, tienen que ser agudos; esta atención es negada si existe algún motivo para escuchar. El motivo disipa la energía, la deforma; la acción con un motivo es inacción, conduce a la confusión y al dolor. El dolor ha sido engendrado por el pensamiento, y el pensamiento, al alimentarse de sí mismo, forma el “yo” y el “mí”. Así como una máquina tiene vida, del mismo modo la tienen el yo y el mí, una vida que es alimentada por el pensamiento y el sentimiento. El hecho destruye esta máquina.» entrada 11 de nov. 1961, págs. 197 y 198, Krishnamurti, J., *Diario*, vol. 1, Barcelona, Kairós, 2004.

desaparición de la conciencia que crea y que reconoce que «no hay salida de las profundas/ galerías de la materia»⁷⁴⁴ y lo que explica la negatividad del espacio que provoca la muerte como: «No hay en el mundo sitio/ para la muerte»⁷⁴⁵. Estas imágenes pertenecen a la imagen melancólica. Con la imagen negativa esa expresión gana nitidez y se aventura en sentimientos y relaciones más complejas. Como ejemplo analizo el poema-libro-mapa de carretera... “Sollozo por Pedro Jara”⁷⁴⁶. Encalada Vázquez escribe del poema: «Los temas principales son: la muerte y la brevedad de la vida, temas que se reducen a uno solo: la angustia e impotencia ante una situación límite, con propiedad la única, la muerte.»⁷⁴⁷.

Según explica el autor en los «Propósitos e instrucciones para la lectura» que adjunta, esta composición está basada en la música serial integral y nombra a Olivier Messiaen como santo de su devoción⁷⁴⁸. Es posible que la muerte de Pedro Jara (su hijo) haya podido destruir las estructuras habituales del mundo para el autor. Una crisis emocional tan profunda puede llevar al hombre a la necesidad de reconstruir las parcelas del mundo y, desde el “yo-entendedor” de Jara Idrovo significa construir cómo se relaciona mentalmente con él. Es la ejemplificación más documentada por estos poetas. Así esta elegía, muestra de un cambio de conciencia, se escribió para «redimir al lector de la subordinación resignada a la voluntad del autor, manifestada en la pasiva servidumbre al despliegue del texto»⁷⁴⁹. Así consigue delimitar y acabar con la linealidad que acostumbramos a intervenir con el concepto de la muerte en Occidente. Si no hay línea, no hay muerte. Realmente ocurre que sin línea, la muerte se repite como una circularidad y es algo ajeno a esa linealidad que interrumpe⁷⁵⁰. Es posible que la muerte ya haya pasado y su disolución lleve al último paso de preparar un poema como un gran borrador de posibilidades. La combinación, el orden seleccionado de la música personal del lector es el que escribe el poema. Ahora leerlo no es suficiente para escribirlo, ha de intervenir sobre él, en las consecuencias de su estructura, ya que se sigue dando el verso y el tema. La voz se inclina y deja que las autonomías del verso puedan ligar entre sí. Es una reducción del centro significativo de la lírica. De un libro de

⁷⁴⁴ Pág. 101 Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*.

⁷⁴⁵ Pág. 121 Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*.

⁷⁴⁶ Folleto despegable Jara Idrovo, *Sollozo por Pedro Jara*, Cuenca (Ec.), Casa de cultura, 1978.

⁷⁴⁷ Pág. 11, “Prólogo”, en Jara Idrovo, *Sollozo por Pedro Jara*.

⁷⁴⁸ Folleto despegable Jara Idrovo, *Sollozo por Pedro Jara*.

⁷⁴⁹ Folleto despegable Jara Idrovo, *Sollozo por Pedro Jara*.

⁷⁵⁰ Quizá todos nos hemos imaginado alguna vez la muerte como algo que llega desde fuera del cuerpo del muerto.

poemas ya no importa tanto la coherencia del poema en sí, que siempre se han podido leer con el orden que impone el lector, pese a los intentos del autor de ordenarlos en el espacio del libro. Con este poemario-poema llega la idea de restricción de la continuidad del propio poema.

Así en un poema que sólo los versos parecen ligados como seres independientes, ¿cómo llegará la muerte? Ya habita en ellos. De hecho el primer poema de este tipo sólo podría ser un alegato contra la muerte, contra sus espacios que deja vacíos, contra las líneas que interrumpe. No es un intento de rellenarlos, sino de exponerlos, lustrarlos en el brillo de la palabra y que cada uno, en esta agonía, ponga su parte de experiencia.

Como el poema es demasiado extenso para transcribirlo completo⁷⁵¹ intento recoger el espíritu de Efraín Jara Idrovo y hacer una lectura, de por sí fragmentaria, del total del texto. Haber elegido *mi* texto ya es una acción definitiva de este poema. Con ella defino mi lectura, los núcleos que para mí son principales y ciertas tendencias del poeta, excluyendo la mayoría de las repeticiones y dejando fuera gran parte de las exclamaciones altisonantes, aunque incluyo partes de las mismas. De todas maneras este texto que ofrezco no modifica la intención de Jara Idrovo en el momento en que decidió publicar un poema que fuese la fragmentación del verso y que se llevase hasta este extremo.

¿fue verdad?
con la dulce pertinacia de la cortezas
te perdí pedroarena
entre la silenciosa violencia de las cenizas
los insensatos
codiciamos la vastedad del bosque
como un animal anhelante de otra oportunidad
los que nos obstinamos
antes de entregarte a la humedad y a la disipación
somos los ecos de un tañido inextinguible

⁷⁵¹ Se adjunta en el anexo. Aunque debería imprimirse en un formato de Din-A 2, las limitaciones técnicas me obligan a transcribirlo como si fuese lineal confiando en la pericia imaginativa del lector y en lo ya explicado al respecto.

pero todo cuanto toca la mano o el amor
andaba
por descifrar los signos de la incertidumbre
soledad
se llamará pedro
soledad
pedro fermentación de vísceras de la vida
soledad
¿eso de inmovilidad que antecede al furor subterráneo?
y dije
ya no te reconocía
pero respiras en mí
con el agria avidez de las raíces
pedrorrompelosvidrios
nunca tiempo
mineral devuelto a la rapacidad del polvo
de la espiga pisoteada por el casco!
pero tu muerte crecía más rápido que mi amor
piedra tenaz e incandescente que ha de sobrevivirme
ardes en la memoria
arrullo de paloma entre la vociferación del alud
los urdidores de discordias y silogismos
muros de piedra
coloquio de cíclopes sin edad
imaginé disparándose tus huesos
como flor entre los costillares triturados del trueno
ah palacio de cristal de la inteligencia
como las viejas tonadas de la tribu en los labios de los
adolescentes
entre las proliferaciones de herrumbre del tiempo
piedras que han ido aligerando el volumen
a lo que solo exige espacio
pedro ya no
¿eso que se desmorona en las tinieblas para siempre?⁷⁵²

⁷⁵² Jara Idrovo, *Sollozo por Pedro Jara*. El orden de los versos elegidos ha sido el siguiente: 4.1 2/ 3.2 27/ 3.3 12/ 2.3 6/ 3.1 3/ 3.2 7/ 5.1 8/ 5.1 17/ 3.2 5/ 4.3 20/ 5.3 19/ 2.3 7/ 1.2 12/ 3.3 6/ 1.1 9/ 1.1 16/ 1.2 9/ 4.1

La muerte ha transmutado la imagen del hijo y ha generado, por desasirse de esa propia imagen, un poema. La belleza de la muerte muchas veces tiene que ver con el correr de las cosas en su comparación «*pero tu muerte crecía más rápido que mi amor*». Sin las cosas las «*evidencias*», (como reza en el título de uno de sus libros) no hay posibilidad de mensurar la muerte, ese espacio que se abre como desconocido a través de la experiencia de lo humano. Así la imagen negativa en Jara Idrovo no sólo ha sido la que recorre su poética a través de la realización de las metáforas, sino que es el reverso de todas las imágenes interiores que se pueden “crear” con este tipo de lectura desconectada. Son finitas, por mucho que todas las posibilidades nos cueste el ejercicio de gran parte de una vida (y el interés que pueden aportar muchas personas). A todo este conjunto es al que se imagina la negatividad, es a lo que se cede con la explicación o simplemente referencia de este gran mapa de carreteras de la ausencia, partiendo, claro está, por la ausencia de jerarquías, hasta la desaparición de formas de ligazón habituales. Es imposible imaginarse la muerte y el yo-espectador, ha de estar en mitad de lo descrito y si no hay ese escrito serán su rastro (nunca su huella) de desaparición. Ese desaparecer que es movimiento y no quietud. Quietud es lo que queda y por eso se pueden describir los símiles negativos de la pasividad, como la pasividad de nuestro ojo en la noche o la del ser en la muerte.

La posibilidad de comenzar un poema con una pregunta ya predispone a que esta, al estar lista con una respuesta que se dará durante todo el poema (y que, además, interroga a un pasado que se desvanece con la pregunta), abra la posibilidad de una interpretación que resuene completamente en esa respuesta silenciosa. La idea de la multiplicidad que se disuelve por su propio esfuerzo se repite en las posibilidades de combinar «los insensatos/ codiciamos la vastedad del bosque», «somos los ecos de un tañido inextinguible», «soledad/ se llamará pedro/ soledad/ pedro fermentación de vísceras de la vida», «ya no te reconocía/ pero respiras en mí», «tu muerte crecía más rápido que mi amor», «imaginé disparándose tus huesos/ como flor entre los costillares triturados del trueno», «piedras que han ido aligerando el volumen/ a lo que solo exige espacio» o «pedro ya no». Todas estas imágenes no son en sí mismas, sino ordenadas

por el lector (este caso por mí) y, como tal, pertenecen a mi subjetividad. Sólo yo puedo darles sentido en este poema y organizar según mi gusto y mi necesidad. El tiempo transcurre, así, multiplicado por el orden y las posibilidades, pero unificado por un mismo poema. La imagen negativa que se dibuja aquí no sólo es retórica o escrita, sino que también pertenece a la idea que construye el poema. Todas las imágenes nos hablan de la muerte de un hijo, de una parte de uno mismo que va superponiéndose al amor, a los odios cotidianos, a las personas que uno imagina, incluso a la mitología personal. Hasta el último verso, que he elegido como una de las imágenes con más rasgos de la imagen negativa de todo el poema:

¿eso que se desmorona en las tinieblas para siempre?

Que sea «eso», en minúscula, inidentificable, todavía desmoronándose (desmoronándose continuamente en un presente de indicativo) en una eternidad, en mitad de las tinieblas. La imagen parece hecha a medida para esta tesis. El marco de la oscuridad permite imaginar al lector un polvo oscuro que, a la vez, como un edificio, un cuerpo que se arrodilla que cae sobre sí mismo, sin ninguna sujeción en la tierra, que continuamente se dobla para perderse en la oscuridad que lo habita, de ahí esa eternidad. Esta imagen negativa de la muerte incluye, sin duda, también a la imagen melancólica⁷⁵³, que la integra subyugándola a nuestra opción de ver primero lo invisible que es construir un poema inconstruible, que siempre estará levantándose, como el negativo de la muerte de esta persona.

La relación de Efraín Jara Idrovo que vincula vida-muerte, aparece en versos aislados: «el ser retorna al ser» de la parte III de “Balada de la hija y las profundas evidencias”, que prosigue diciendo «se apagaba mi ser, y el mundo ardía»⁷⁵⁴, que este arder puede hacer referencia a la famosa metáfora del Buddha donde dice que la vida es una casa ardiendo. Este volver a renacer es un encontrarse con la materia primera. Es el momento de la moral que liga al mundo ante la experiencia crítica de enfrentamiento a la muerte. En el mismo poema, pero en la V parte, encontramos una referencia simbólica: «*si vuelve la cometa, es diferente:/ torna empapada del rumor del cielo*»⁷⁵⁵. No creo que sea una imagen con pretensiones de describir la muerte, pero hace algo

⁷⁵³ Sería imagen melancólica si encontrásemos el muerto en primer plano, pero aparece un “eso” que lo disuelve en nuestra conciencia lectora.

⁷⁵⁴ Págs. 89 y 90, respectivamente. Jara Idrovo, *Sollozo por Pedro Jara*.

⁷⁵⁵ Pág. 94 Jara Idrovo, *2 poemas*.

mucho más necesario que eso, intentar traer las relaciones del mundo a través de su visión con la muerte. Es un matiz que aclara las adscripciones y confirma este punto de vista que puede aplicarse, a la vez, con la propiedad y fuerza de la creación de “Sollozo por Pedro Jara”. Una vez encarnado en otro cuerpo, una vez recogido por otro caudal, el río (que es el sollozo, como ese Aqueronte de Ojeda) es un río transitable por el ojo que mira y lo escruta y el yo resuelve a contestar: «*Oirás al otro lado de la distancia/ -que eres tú mismo*»⁷⁵⁶.

El ojo, como órgano del intelecto, como generador de espacio, presenta una simbología muy particular en estos poetas, como se ha repasado hasta aquí. El ojo no sólo es un estado de conciencia, también es el testigo y la prueba, de esa conciencia. Es el testimonio y es el diálogo. ¿Qué ocurre cuando hay una fusión de los dos extremos que representan testimonio y diálogo? La pupila se convierte en algo mucho más eficaz. Capaz de ver lo invisible, de hacer un cosmos del caos. La vinculación de lo vivo por excelencia, para ser expresada, necesita la paradoja de intentar imaginar el “ojo” a la muerte. Es la única forma de ver lo que hay detrás de lo más oscuro, conseguir ver con la muerte. Sin ella, no se podría ver. Sin ese ojo, la muerte no sería nuestra, no sería humana. Es un puente que nos acerca de unos a otros. De ahí que, en torno a la muerte, haya tantas imágenes con llamas, fuegos, luces... elementos que no son ellos mismos formas, sino que ayudan a dotar de formas a lo que lo rodea. El ojo, que es forma, también ilumina en este sentido. Es una forma de equilibrar el exceso de oscuridad que permanece en el poema para intentar concretar esta imagen negativa, que es otra orilla, una inversión de los valores.

Oír al otro lado de la muerte supone cruzar un límite inabarcable. Hacer presente una conciencia que “no ve” (pero que oye). Esta relación negada del ojo a través de la otra percepción no sólo ocurre en Efraín Jara Idrovo, también es común a Jaime Saenz. En el poeta boliviano la oscuridad aparece aceptada en el mundo⁷⁵⁷, ya que la lejanía es sinónimo de vida⁷⁵⁸. De esta visión se pueden deducir tres puntos esenciales para Efraín Jara Idrovo y hasta cierto punto aplicables a Jaime Saenz 1) la **paradoja como forma de inclusión** de términos antagónicos que conforma el discurso 2) **el ojo centro del**

⁷⁵⁶ Pág. 117, “Ser y tiempo”, Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*.

⁷⁵⁷ La divisa de la oscuridad de este poeta podría sintetizarse en el verso ya citado «Acostúmbrate a pensar en una sola cosa; todo es oscuro.» Pág. 260, Saenz, *Obra poética*.

⁷⁵⁸ «con el frío intenso y nocturno/ había que ir en pos de la vida/ que brilla en aquella estrella» Pág. 22, Saenz, *Al pasar un cometa*.

mundo 3) comunidad indisoluble para la totalidad, es decir, mientras exista resistencia de la vida, el día, el sonido... no habrá espacio para la totalidad, aunque es imposible dar un paso fuera de ella:

Somos los aventados
-no los aventajados-
entre el sacudimiento de olas de perseverancia.
Somos los abandonados:
puñado de hojas perecederas
que se mustian en un solo fulgor;
los que, como la rueda,
alcanzan el fugitivo éxtasis de la Inmovilidad,
a causa de su propia celeridad y premura.⁷⁵⁹

El sentido de este fragmento viene a trazar, otra vez, el sentido que Jara Idrovo marca como parte de la esencia humana. Su plural no es mayestático, es inclusivo. Estamos todos dentro de él. Y en esta definición del «somos» que intenta unir a los que aparecen «aventados», desunidos de sí y de los demás. Pero en esta multitud de «hojas perecederas» existe una unidad que se presenta como «un solo fulgor». Este estado de beatitud puede significar, también, la muerte, pero en ese caso la muerte ganaría cualidades luminosas. Para intentar expresar el tiempo el poema habla de “la rueda”, que, entiendo, la rueda como un ejemplo de la fortuna y lo múltiple, mientras que su punto central, su eje, permanece siempre quieto. Tal símbolo ha sido un ejemplo de la dicotomía entre eternidad y tiempo⁷⁶⁰. Este punto central es el que se entiende como «la Inmovilidad» en el poema. Este es el ejemplo de imagen negativa de Idrovo... ¿y cómo lo alcanza? «a causa de su propia celeridad y premura».

Pero la conciencia acompaña. Sin ella, aunque esté distraída, sería imposible escribir, mantener la concentración que obliga a escuchar la “inspiración” o trabajar el verso. Cualquiera de los dos ejercicios requiere un esfuerzo constante. Para habituarse a la muerte no sólo hace falta una presencia frente a ella, también una reflexión o una huida. La reacción es inevitable, el mismo poema es una reacción a la muerte, no podría

⁷⁵⁹ Pág. 132 Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*.

⁷⁶⁰ Coomaraswamy, A. K., *El tiempo y la eternidad*, Madrid, Taurus, 1980.

haber un alegato lírico tan profundo que pueda arrastrar a esta. El mito de Orfeo ilustra el intento de que el poema salve al recuerdo, pero el ser humano no parece ser lo suficientemente determinado para hacer retroceder las sombras implacables de la muerte. Así, como la rueca de Jara Idrovo o la de Américo Ferrari que dice «*morir no les valdrá siquiera una mirada de otros ojos/ ahí están anochecidos por la ceguera de la muerte*»⁷⁶¹. Esta rueca, girando a la suficiente velocidad puede engañar al ojo y parecer, por un momento, detenida (detenida para la fotografía, para la huella, no para la vivencia), así es posible *vivenciar* distintas clases de “fotografías” de la muerte, momentos de adscripción a la oscuridad de la imagen. Jaime Saenz lo refleja cuando escribe: «*me moriré una vez dos veces tres veces cuatro veces mil veces*»⁷⁶² en el poema “En lo alto de la ciudad oscura”, que resuelve, como suele hacer en la mayoría de sus poemarios, parte del título en los primeros versos, donde dice «*sus ojos claros al pasar un cometa/ su cara llegada del mar sus ojos en el cielo mi voz dentro de su voz*». Es el mito de la mujer-inspiración, del trasunto lírico de la feminidad como vertebración de la poesía (o lo erótico, en todo caso) que sólo refulge aquí, por un instante, un instante de motivo celestial. Ese brillo, es el único que lo salva de la gran metáfora de Saenz, que es la noche⁷⁶³. Esa noche, se confunde momentáneamente con la muerte. También en el poema la muerte se confunde con más terrenos.

La muerte es un filo tan fino que es inconcreto y extenso y recorre los campos sin altura, así el pensamiento está muerto para la emoción y cualquier hora del pensamiento es, exactamente, la misma que la del reloj de la muerte, ya que emoción y mentalidad no pueden marcar tiempos similares, más bien discontinuos. Saenz integra este ambiente de la noche en la totalidad vista desde ese punto que ennegrece la luz (que, a su vez, puede ser el devenir mental).

En otro primer poema de Jaime Saenz, en este caso del libro *Recorrer esta distancia*, podemos leer en el segundo verso del libro el motivo central de lo que supone el demostrativo “esta” del título: «el muerto está separado de la muerte por una gran

⁷⁶¹ Pág. 81, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*.

⁷⁶² Pág. 12 Saenz, *Al pasar un cometa*.

⁷⁶³ Se ha citado la importancia metafísica de la oscuridad en Saenz. A veces parece definir la imagen negativa y utiliza la unión entre noche y el día para ello: «Imagen que no tiene tiempo,/ eterna y siempre nueva,/ ésta es una imagen./ Como los días, como las noches./ Un acontecimiento, sin principio ni fin» Pág. 36, Saenz, *Al pasar un cometa*.

distancia»⁷⁶⁴. El espacio del mundo mineral con el de la oscuridad que nunca se llega, tiene un recorrido imposible de abarcar para un ser inmóvil. “Esta” inmovilidad, por mantenerse a la vista y ser proclive a la sombra, es lo que puede ilustrar el recorrido de la palabra poética del autor. Así la muerte es uno de sus símbolos fundamentales, una de las expresiones donde se condensa la vida en multiplicidad de formas que se reflejan en una sola: «Toda alma se diluye en las aguas torrenciales con el alma universal»⁷⁶⁵. Habla como referente, el dador de sentido. Es el hombre que ve la vida como fondo y la muerte como forma, como significador. Y para esto habrá un cambio que convierta al fuego en gran oscuridad.

Después de ti

Tú no sabes el secreto –mientras vivas, no me mires ni te acerques.

Las paredes se derrumban, me sepultan los escombros.

A la hora del pan, los gusanos me devoran. Este cuerpo es ya mío,

bajo tierra

- aunque la alegría me corroe, la disolución es alegría, a la hora del pan que me aniquila.

No te acerques.

Yo soy el pan.

Estas puertas son oscuras, no tienen un porqué, no sirven para nada

-al otro lado no hay nada.

Se mira la muerte, y se transfigura, se adivina y se pierde

-tiene una fecha, la cual se olvida.

Es un después, el cual se recuerda –después de ti.⁷⁶⁶

⁷⁶⁴ Pág. 235 “Recorrer esta distancia”, Saenz, *Obra poética*.

⁷⁶⁵ Pág. 239 “Recorrer esta distancia”, Saenz, *Obra poética*.

⁷⁶⁶ Pág. 19 Saenz, *Al pasar un cometa*.

La gran pregunta que prepara este poema es quién es el que habla. El yo poético que está disolviéndose, que está convirtiéndose en cuerpo sepultado, luego en pan, luego en recuerdo. El cuerpo del yo poético que su imagen nos obliga a pensar en algo inasible. Otra vez encontramos, no lo vaporoso o volátil, sino lo indecible. Lo indecible es el desconocimiento («Tú no sabes el secreto») es decir, la tensión entre el lector y ese yo poético. Que seamos dos personas irreconciliables habla de la identidad de ese sí mismo, todavía lejana e irrevocable mientras pensemos en muertes separadas. Sin embargo ese yo poético está en mitad de las transformaciones mundanas, sin terminar de adquirir una forma. La muerte son las puertas («Estas puertas son oscuras») que hablan de un cambio de estado. Como he señalado antes hay una gran diferencia en Saenz entre la muerte y el muerto. En la muerte, que es el cambio absoluto de estado, se identifica con la vida y, por lo tanto, se distancia del vivir y el muerto, que son accidentes, meras situaciones pasajeras. Pero las puertas, en el cambio de estado, ya nos hablan de la imagen negativa: «al otro lado no hay nada». Esa “nada”, que es el vacío, que es la negación de cualquier sentido es parte de esta mirada que revierte los significados: «Se mira la muerte, y se transfigura». Uno no queda indemne después de mezclarse con las fuerzas más transmutadoras. En ese sentido Saenz es coherente. Trata a la muerte como un umbral, continuamente. En él, para aparecer frente a nosotros, después de entrar y de salir (aunque de la muerte no se sale exactamente), cambia de estas formas. Este transmutar incluye al tiempo, que queda figurado como final de los versos: «Es un después, el cual se recuerda –después de ti». La lejanía, el amor y la situación de no retorno se han mezclado y constituyen aquí sus reglas. Nosotros, los vivos (su amor, el vivir) no podemos verlo, no podemos mirarlo, su prohibición casi es repetitiva en ese estado. Es una obra dramática de la desaparición si nos lo tomamos literalmente. Claro que podemos ver al poeta, quien desaparece es el yo poético. Esta desaparición en el centro del poema, donde tendría que ser él el que lo articulase, deja un centro de la imagen negativa que está así, cristalizada también en la forma de su presentación. La nada que está detrás de la muerte, también está delante de esas puertas, en ese yo que no aparece.

La «nada» detrás de la muerte es el motivo del poema y del yo poético, que ya están escindidos. El resto, lo que se corrompe, pertenece al *memento mori*, la construcción de un morir con fecha que no se conoce, pero sí que existe. La muerte es una compañera que resuelve las preguntas: «Por tu modo de morir, por ese modo de

conocer yo adivino»⁷⁶⁷. A ella Jaime Saenz le dedica la profundidad y el agradecimiento de la vida y su propio espacio para la belleza:

La hermosura de la vida
por el milagro de vivir.

La hermosura de la vida,
que se queda,
por el milagro de morir.⁷⁶⁸

Así la permanencia es muerte, lo que conserva y mantiene por contraposición a la vida que continúa y muta. Por eso llega a decir: «Mientras viva, el hombre no podrá comprender el mundo»⁷⁶⁹. Es el espacio existencialista en el que sólo se puede comprender que se ha vivido cuando ya no se vive. Lo trascendente ya habita en la poética de su muerte, ya está conseguida porque está reencarnada. No hay que luchar más la muerte. Sólo queda imaginarla, lejana y el espacio entre ambos (entre la voz viva, el muerto y la muerte) es el punto central de estas imágenes, que gravitan, otra vez, como un barco a la deriva: «*Qué tendrá que ver el vivir con la vida; una cosa es el vivir, y la vida es otra cosa/ vida y muerte son una y misma cosa.*»⁷⁷⁰. Así “morir” y “muerte” también son cosas distintas, alejadas. Pero morir y vivir cercan a sus sustantivos.

La afiliación de la muerte se da en las palabras, que en sus términos poéticos corresponden a actos. Las voliciones vienen marcadas y las perífrasis verbales son más bien rectas de sentido íntimo. Esa distancia que se dibuja entre la vida y la muerte es un fino reflejo de lo que espera entre esas dos distancias que, al ser la misma cosa, es imposible de recorrer. Así se camina en balde, de un terreno a otro, sólo distinguiendo las formas de la noche. Para Saenz la muerte (la pensada, el *dioscuro* de la vida) es algo deseado. De esto hay una prueba que recoge Wiethüchter en su trabajo sobre Saenz:

⁷⁶⁷ Pág. 35 Saenz, *Al pasar un cometa*.

⁷⁶⁸ Pág. 249 “Recorrer esta distancia”, Saenz, *Obra poética*.

⁷⁶⁹ Pág. 259 “Recorrer esta distancia”, Saenz, *Obra poética*.

⁷⁷⁰ Pág. 260 “Recorrer esta distancia”, Saenz, *Obra poética*.

Una noche tenía un miedo vago e indefinible, un miedo a no sé qué, pero la muerte estaba cerca... me acosté... y me hallé inmerso en un estado raro. ¡Estaba atrapado! Estaba atrapado en la frontera entre la vigilia y el sueño, entre la vida y la muerte. No podía gritar, tampoco hice fuerza para el grito porque me daba miedo de estar muerto y de que el grito no saliera. Empecé a sentir un ruido espantoso en todo mi cuerpo, un ruido *in crescendo* que de estar vivo me hubiera vuelto loco. Estaba muerto. Cesó el ruido. Era la nada. Desperté. Estaba tan asustado que no me atreví a moverme, horrorizado. Entonces me pregunté: ¿Y si me muevo y si por encender la luz levanto el brazo y en vez de encontrar el interruptor hallo y toco el ataúd...? ¿Y si me hubieran enterrado vivo? Me toqué el cuerpo y yo no había. El tacto desempeñaba un papel importante. Horror y júbilo. Ahí nació la idea de Muerte por el tacto.

Después de media hora, me atreví a sacar la mano y encender la luz. Fue grande mi alegría al encontrarme vivo y desde entonces, tengo una gratitud inmensa por la vida.⁷⁷¹

El cambio, la radicalidad, las situaciones se miden en el estar, en el moverse, ir de lo orgánico a lo inorgánico, ese es el gran recorrido de las palabras de Jaime Saenz. De ese recorrido el «yo no estaba». El encuentro con la muerte lo dibuja como una consciencia del tener. El impacto de ese momento consiste en experimentar la desintegración. Como el niño que descubre que todo es finito, aquí el poeta pudo vivir la posibilidad remota de que todo desapareciese. La extrañeza, el miedo y el júbilo se mezclaron. También las relaciones personales y el miedo enorme a ser enterrado vivo (en todo caso suponemos que ser el cuerpo enterrado vivo). Todo ello, claro está, sin moverse de la cama de la habitación. Pero lo importante es que sí se movió, y por eso pudo trasplantar la experiencia al marco de soledad y vacío que crea la noche. Ese mismo ambiente es el que se procura vivir en los cuentos y en la profundidad de un

⁷⁷¹ Págs. 317 y 318 Saenz, *Obra poética*, citado de Prudencio Claire A. (Paulovich) “Apariencia”: págs. 259-60.

espacio cercano donde puede existir el interruptor que encienda la bombilla o que haga aparecer la tapa del ataúd.

La mirada en la muerte de Saenz, de esta muerte relatada de manera concreta, no es búsqueda, sino encuentro. Escribir en esa noche de fuerzas, sin aparente dirección compositiva, utilizando carriles surrealistas, es un descubrimiento sin entender. Aquí la búsqueda, si es que existe tal búsqueda, es mental, no intuitiva. Creo que está en un camino intermedio entre la búsqueda y la presentación. No se puede juzgar hasta qué punto este suceso se le presentó a Saenz como cuánto lo anduvo deseando y temiendo. Así que con la unidad y la progresión de la conciencia en el estar se mantiene la multiplicidad de muertes, tantas como las «*miles*» posibles que ha de vivir. Cada muerte, en él, es un cambio, una renovación, un estar en el agradecimiento de la vida por su continuidad.

La muerte intempestiva

«*Un brote de hierba tierna renueva las ruinas*»⁷⁷² dice Arango como si escuchase este mismo eco de renovación, pero a la inversa. Es la vida quien hace de la muerte una constancia, lo que no cambia, sustancialmente, la forma de ver la misma moneda de Saenz, Ojeda, Idrovo.

XXVIII

la casa que reduce la noche a límites
y la hace llevadera
cuando el rugido de una bestia en el sueño
o las palabras que sin el sentido
despiertan con todo ese extraño temor
surgen como restos de una oscura lengua
que desvela el origen y la amenaza

⁷⁷² Pág. 30 Arango, *Poesía completa*.

el techo que cubría un fuego manso
arderá

y entonces nada habrá seguro
y será necesario de nuevo cavar
hacer⁷⁷³

Este poema ya se analizó en el momento de tratar a José Manuel Arango independientemente. Ahora, pudiendo identificar la muerte como esa oscuridad que rodea el pequeño espacio de la vida, que resiste como condición que la muerte impone, se puede entender con otra profundidad. El resurgir y el enfrentarse al mundo que llevó la necesidad de «*hacer*» “Sollozo por Pedro Jara”. Es un impulso para José Manuel Arango. Esta iniciativa de hacer es una inmensidad; la que acampa fuera de la vida y es esta la que tendrá que arder por el lar, el fuego interior que le da una luz ridícula, pequeña, capaz de arrasar una construcción entera. Sólo en esa noche se puede escuchar «*una oscura lengua*», muy probablemente la lengua de la inspiración poética, la misma que puede estar del lado de la «*Realidad*». Este hablar tiene la trampa de permanecer fuera de su estancia, describiendo el futuro de los mismos casos (por eso, curiosamente, sabemos que habla de la muerte, la describe como miedo y premonición) que aún no han sucedido. Son, al fin y al cabo, prejuicios de la muerte más que una vivencia directa.

Esta muerte está en las calles, es un acto que respira y se ve y se llega a ella como a un código postal, siguiendo el desorden de la vida: «el mendigo orina/ contra el paredón de los fusilamientos [...] es la ciudad de calles ilusorias/ destinada a la muerte»⁷⁷⁴ o nos sorprende en una habitación de la cotidianidad:

⁷⁷³ Pág. 47, Arango, *Poesía completa*.

⁷⁷⁴ Pág. 34, Arango, *Poesía completa*..

Augurio

repentina
la muerte canta
en los grifos
del agua⁷⁷⁵

Este último poema es de un humor muy fino que llega a hablarnos de la fragilidad del mundo y de las preocupaciones de los plomeros.

Por otro lado el sentido del “movimiento” de lo vivo hasta la muerte (existe movimiento porque existe el entender la muerte desde la lejanía del prejuicio) es lineal, más sorpresiva, por esa razón, que en los poetas anteriores:

La emboscada

mientras el viajero
se calza para el camino

la muerte
se esconde
en los espantapájaros⁷⁷⁶

No es un suceso habitual, por lo tanto, que se sepa de dónde viene la muerte o que se pueda mezclar con el amor. Ambas van a permanecer distantes por prejuicio, pero según avanzan los momentos y las imágenes percibidas en Arango también esta muerte se matiza. Los lugares en los que el «*brote de hierba tierna*» recibe la visita de la ruina que también lo baña y lo fascina desde la otra combinación:

⁷⁷⁵ Pág. 45, Arango, *Poesía completa*..

⁷⁷⁶ Pág. 51, Arango, *Poesía completa*..

XXIV

llega de pronto, nada
 lo anuncia
 es una hoja
 que se perfila en la mañana intensa
 limpia: su forma de cuchillo

 y te miras las uñas
 diminutos espejos de la muerte:
 en cada una un rostro
 de distinta edad y apariencia⁷⁷⁷

La imagen puede ser cotidiana. Por el contexto del libro se sabe que es una mujer mirándose las uñas. Pero es el objeto amado, es la inocencia y, de alguna manera, es la fe del yo poético. Es una fe porque no admite doble cara, porque es de una sola pieza y lo expresa como tal. Sin segundas intenciones, el poeta nos dice que la multiplicidad de la amada le aterra. Esta multiplicidad que es la muerte, viene de esa posibilidad de segundas intenciones, de la coquetería que falsea el cuerpo que tiene. Pintarse las uñas, como un ejercicio vano, mata a cada reflejo de su amor de una forma distinta, personalizándolo y así, se nos hace una muerte (diez muertes, una por uña) que puebla un poema limpio y extenso. Por eso, primero el poeta introduce en la primera estrofa un aviso de esta muerte: «llega de pronto, nada/ lo anuncia». Esta nada, que está al final del verso, que se levanta, así como una imagen negativa de la propia inmensidad que es el encuentro fortuito, aparece como la primera trompeta de lo que será que cambie la percepción del momento, pero no de la amada. Se habla de cuchillos⁷⁷⁸ que son el símil de los “dedos” y que, así, traen a la muerte como algo todavía más cercano.

⁷⁷⁷ Pág. 92, Arango, *Poesía completa*..

⁷⁷⁸ Tiene ciertas resonancias lorquianas convertir las uñas en cuchillos:

«El almidón de su enagua me
sonaba en el oído,
como una pieza de seda

rasgada por diez cuchillos» Pág. 20, “La casada infiel”, García Lorca, Federico, *El romancero gitano*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996.

De tal manera que la muerte está doblemente sugerida. Tanto por esa doblez del amor adolescente que está empezando a plegarse y perder “la inocencia”, como el efecto amoroso del cuerpo. El dedo en sí mismo como un cuchillo capaz de atravesar la carne del deseo del autor. Cada uno le daría muerte de una manera distinta. Esta muerte también es transmutación y se entiende que viene desde el amor como un todo que integra a este cambio radical.

En esta visión la amada (porque pertenece al libro *Signos* en el que Arango desarrolla el caudal erótico juvenil) aparece resuelta en diez posibilidades, cada una distinta e improbable, quizá salvada por eso mismo. Como el hombre del famoso cuento de Borges que antes de ser fusilado decide pensar en todas sus posibles muertes para que no se cumpla ninguna de estas⁷⁷⁹. Lo que demuestra que la identidad del amor, frente a la muerte, tiene una formulación infinita. Se presentía la muerte en el aire y después vuelve a la mañana en la frivolidad, en el estar sin preocupación o morirse de ganas por los asuntos externos. Ahí sí se ven los cambios que suponen la muerte, cada uno por cada momento dedicado a la frivolidad.

La limpieza imposible que es la muerte, ya que el mundo continúa y parece que arde siempre, es una de las obsesiones centrales de algunos de estos poetas que se dedican al uso intenso de la imagen negativa. Hemos anotado páginas arriba otros casos de poetas que hablaban de la muerte utilizando parte de esta imagen negativa. Se ha podido leer la profundidad de la mezcla de las dos caras de Saenz, el trabajo hacia el control de lo material y la traducción de lo inmaterial en Juan Ojeda, la articulación de las “posibilidades” tradicionales de la poesía frente a la realidad, que supone Quessep, así como el intento de aplicar los estados de consciencia “mortuoria” que se revelan en un poema de Jara Idrovo, al igual que estas breves pinceladas desde la lejanía y el presentimiento sobre una luz más completa y que está, a su vez, cercada en “los otros” de la muerte, que ocurre en José Manuel Arango.

⁷⁷⁹ En el relato de Borges “El milagro secreto”, el argentino desarrolla esta idea en un apunte cómico sobre las posibilidades que hace el personaje para eludir la muerte «Anticipaba infinitamente el proceso, desde el insomne amanecer hasta la misteriosa descarga. Antes el día prefijado por Julius Rothe, murió centenares de muerte, en patios cuyas formas y cuyos ángulos fatigaban la geometría, ametrallado por soldados variables, en número cambian, que a veces lo ultimaban desde lejos; otras, desde muy cerca. [...] Luego reflexionó que la realidad no suele coincidir con las previsiones; con lógica perversa infirió que prever un detalle circunstancial es impedir que este suceda. Fiel a esa débil magia, inventaba, *para que no sucedieran*, rasgos atroces; naturalmente, acabó por temer que esos rasgos fueran proféticos.» Pág. 509, Borges, Jorge Luis, *Obras completas* Vol. I, Barcelona, RBA, 2005.

4.3.4 Vacío y silencio: de dónde y a dónde

**Autores: Efraín Jara Idrovo – José Manuel Arango
– Américo Ferrari – Jaime Saenz – Blanca Varela –
Juan Ojeda**

Para la poesía es indispensable que la palabra tenga un sentido y una representación que pueda ir cambiando o se pliegue sobre lo que el lector acaba de experimentar. A este cambio inmanente a la palabra lo llamaremos ruido. El silencio no sólo es ambiental, o por lo menos no lo hemos entendido en ese plano. También está la opción en la que las pulsiones se aquietan, la mente calla y se encuentran satisfechos los apetitos. Este estado puede mantener el silencio durante breves períodos de tiempo. Entonces sí existe un silencio concreto que parte de la mente, este silencio es un estado de la conciencia y no el literal, el que John Cage asumía como imposible después de haber estado en la “cámara sorda” o *Anechoic chamber*⁷⁸⁰, demostrando que el ambiental es incomprensible si el interior no existe. El famoso “silencio de la poesía”⁷⁸¹ es una representación momentánea donde la palabra mental se difumina y queda un estado donde el ritmo, el sentido y la imagen intentan hacerse un hueco de lo que acaba de ocurrir. Este “silencio de la poesía” es el tramo donde uno vuelve a tomar la conciencia de “normalidad” justo después de haber acabado un poema. Un tramo de “readaptación”, donde uno trae consigo –si ha sido provechosa la lectura– lo vivido en el poema.

¿Pero qué ocurre cuando el poema intenta despojarse de este silencio por otro más profundo?

⁷⁸⁰ Ver pág. 8 Cage, John, *Silencio*, Madrid, Ardora, 2007.

⁷⁸¹ Entre muchos Vicente Huidobro que en su primer canto de *Altazor* dice «Volvamos al silencio/ al silencio de las palabras que vienen del silencio».

Las últimas trabas

echar este deseo febril por los caminos
que ni vienen ni van
echar este deseo febril y abandonarse
en el aire sin velos
donde florece la pereza ardiente
el fuego que se seca entre muslos dormidos
y el viento de la paz
echar este deseo febril mientras se queman
los últimos secretos
la carne es transparente bajo el velo del alma
el sueño de la calma
o el sueño del amor
pasan sin prisa heridos
en el filo del día
todo vuelve hacia un mar de pasos infinitos
todo se precipita
rodando
por el cielo de miel donde se entibia el tiempo
y elabora el olvido
su turgente sopor⁷⁸²

Es el silencio que cuando cristaliza gana la palabra. El espacio que otorga es el que genera los sentidos. Esa es la cuestión mental, que siempre gana o marca otras direcciones que intentan compaginarse con el pasado recordado y el futuro deseado. El marco esencial del poema está «en el aire sin velos». Este sería el marco más transparente, el espacio que se otorga para que el resto de las imágenes puedan surgir. El poema está lleno de referencias ígneas, que marcan la sensación de una pasión, de una sensualidad (si es que se trata de una pasión sensual) que combina la posibilidad de realizarse. Para ello, hay que acabar con “las últimas trabas”, que suponen el título del poema. Como una marca por una pared de escalada, el texto vuelve sobre sí mismo,

⁷⁸² Pág. 72 Ferrari, Américo, *Para esto hay que desnudar a la doncella*, Sant Cugat del Valles (España), Libros de la frontera, 1998.

alcanzando cimas interiores en ese espacio cada vez más limpio. Hasta que el silencio ha permitido que exista una detención del tiempo y un olvido capaz de sustraer el pasado al presente y así igualarlos:

por el cielo de miel donde se entibia el tiempo
y elabora el olvido
su turgente sopor

Sin puntuación, con una marca lisa de cómo ha de llevarse la temporalidad, es una cuestión íntimamente subjetiva y una petición del texto. Es el sentido que el lector extraiga de la lectura la que marca ese silencio. Un lector puede durarle años esta lectura por el hecho de parar en un verso y dejarlo durante meses en la estantería. Esta lectura es una exageración, porque también el tiempo podría dilatarse desde “dentro”, haciendo que el cambio entre verso y verso también fuese inmenso, aunque un observador exterior sólo habla de segundos. Esto también se contempla dentro del poema:

el sueño del amor
pasan sin prisa heridos
en el filo del día

Así vemos muy cercanas y sugerentes imágenes de la inmovilidad⁷⁸³ para intentar hacer referencia a este sentido de silencio y de vacío. Como veremos el silencio no sólo sería en cuanto a palabra, sino en una actitud de recepción y el vacío, la completa vivencia. A través de las místicas estudiadas se habla de un cambio constante de la apariencia. Incluso las cosas que parecen esenciales con la atención (desde el vacío) puesta en ellas, cambian. La necesidad de su uso nos hace igualarlas. Esta nivelación es la que hace al lenguaje místico hablar de lo trascendente valiéndose de símbolos comunes. Quizá esta necesidad de expresión venga de otro silencio, uno más material y sin recompensas tan profundas como el espiritual ¿Cómo soportar este estado de silencio y de vacío? Responder a esto sería entrar en una discusión de personalidades que arrastra años y montañas de papel. Voy a intentar recoger la opinión que creo más cercana a la poesía:

⁷⁸³ «echar este deseo febril por los caminos/ que ni vienen ni van» Como se puede apreciar, otra vez la retórica negativa está cerca de una expresión mística. Es otro elemento claro de la imagen negativa que hay en el texto.

El hombre no puede soportar vivir a la intemperie, en lo expuesto; no puede confinar directamente con la Nada. La casa del hombre se levanta en la playa de la Nada, pero esa playa a la intemperie es inhabitable.

Sin embargo el arte habita esa playa.⁷⁸⁴

Esta idea casi romántica de la existencia de un arte fuera de la rutina del ser humano nos sirve para intentar rehabilitar la percepción de cómo lo que es meramente artístico es excepcional, es decir, circunstancial y cómo en él se encuentra lo inhabitable. Exactamente son estas las imágenes que nos llevan directos al silencio y al vacío de los poetas que cristalizan la imagen negativa en los años setenta. Ellos viven ese silencio material incómodo al místico e intentan transmutarlo. Al intentarlo se encuentran a la intemperie.

Esa playa inhabitable del arte se construye desde un deseo de estar en él y no permanecer. Lo que no entra en la intención poética es que casi no se traduce a las sensaciones de temporalidad en cuanto a duración/no duración. La *certeza poética* suele abolir estas sensaciones. Se puede buscar en ella el quicio de distancia entre el mito y la imagen negativa. Existe una construcción mítica moderna, que es la del olmo hueco: el mentiroso profesional, el intrigante y pastor de una multitud ruidosa y muda a la vez. Son los personajes (multitud y mentiroso) que pertenecen al mismo mito. Es posible que el bombardeo de imágenes visuales, como el uso de imágenes musicales o la ampliación del espectro educativo a favor de la “uniformidad” y el “materialismo mental” hagan que esta creación del mito de la multiplicidad muda se convierta en una vivencia. Las carencias que no llegan a satisfacerse por los terrenos racionales y del estado de conciencia “patriarcal”⁷⁸⁵ se plasman en las proyecciones de este mito. Debido a las múltiples iniciativas de los poetas andinos, creo que esta falta de contenido en el discurso se corresponde con el vacío como término peyorativo. Es el ruido el que señala

⁷⁸⁴ Pág. 443, “El fuego y la piedra” (1966) Tomás, *Ensayos I*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

⁷⁸⁵ Tal y como lo define Erich Neumann en su artículo “La conciencia matriarcal” es un complejo “luminoso”, por lo tanto, ligado al consciente, la realización, los objetivos y el tiempo como instrumento y no como espacio contenido de significado en sí mismo, que pertenecería a la conciencia matriarcal. Págs. 51 y ss, VV.AA. *Arquetipos y símbolos colectivos Círculos Eranos I*, Rubí (Esp.), Anthropos, 1994.

al silencio por su ausencia igual que la multitud al vacío. Ya que el vacío va más allá de una posibilidad mítica, éste puede cumplir la función de búsqueda en un interior no imaginario, es decir, no hace falta atribuciones exactas para su vivencia, de hecho, su vivencia corresponde a eso, a no pertenecer a las atribuciones. Un héroe necesita un sombrero, un látigo y una camisa blanca para ser un personaje reconocible. La imagen negativa parece impermeable a la mofa porque lo profundo que continúa no se puede situar, no tiene contorno y éste, por lo tanto, es *imparodiable*. Lo que se puede distinguir de ella es cuándo actúa y cuándo no, cuándo se vela en forma de imagen melancólica y cuándo permanece como imagen negativa. De ahí que la imagen negativa, en su densidad de significados y su ausencia de significante preciso, se puede entender como medio de vacío generador de situaciones.

Este vacío, entendido como el espacio que se brinda para la creación⁷⁸⁶, es un vacío de una restricción inclusiva. Vivir la conciencia de vacío desde la materialidad, es decir, hacer hueco en ella para que quepa otro mundo, es un reto constante que ha de permitir, aunque sólo sea a pequeña escala, el cambio de mirada. Es una actitud poética en un mundo hostil a la lírica. El silencio lírico resta, desvincula del mundo materialista que lo niega y no puede intervenir directamente el mundo, sino es por una identificación intensiva con él. Así lo que es mentalmente improbable sólo llega a la conciencia cuando es vivido. Nombrar lo improbable en un texto es vertiginoso y si se dice ‘vacío’ “irresponsablemente”⁷⁸⁷ suele convertirse directamente en una imagen melancólica. La palabra ‘vacío’, por lo tanto, es una de las mayores paradojas, igual que ‘silencio’, que en su uso niegan directamente lo que se está intentando transmitir a la mente y sólo pueden ser una tabla de ejercicios para la vivencia. Cuando se convierte en el mero juego de la intelectualidad los rebordes se pueden convertir en definiciones y endurecerse hasta convertirse en una moneda y entonces a ‘vacío’ se le puede contraponer, como ejemplo, cualquier ejemplo. Zambrano advierte la dificultad de la manipulación filosófica del término:

⁷⁸⁶ Espacio asimilable al *En Soft* luriánico que abre espacio en sí mismo porque no cabe en sí pág. 173, Laenen, J. H., *La mística judía. Una introducción*, Madrid, Trotta, 2006. Este dejar sitio en uno para que quepa la creación es una de las imágenes más claras de “una clase” de amor en Occidente y, de cierta manera, también el espacio que se entiende en la anterior cita de Segovia, donde sólo “dejando sitio” para la playa inhabitable se es capaz de crear un espacio para el arte.

⁷⁸⁷ Es decir, convirtiéndolo en un sustantivo dependiente del juego o la comparación, de la mentalidad.

La nada no puede configurarse como el ser, ni articularse; dividirse en géneros y especies, ser contenido de una idea o de una definición. Pero no aparece fija; se mueve, se modula; cambia de signo; es ambigua, movediza, circunda al ser humano o entra en él; se desliza por alguna apertura de su alma. Se parece a lo posible, a la sombra y al silencio. Nunca es la misma.⁷⁸⁸

La posibilidad de un ‘vacío’ mutable es lo que estamos intentando aprehender en estos poetas que procuran fijar la imagen, hacer de su movimiento una intuición, una expresión estética donde se alían dos unidades fundamentales: el vacío y el silencio que se analizan a continuación y por separado.

4.3.4.1 La acción de lo inmóvil

Ocupar un lugar en el vacío es, quizá, la cotidianidad incomprendida. Si aceptamos el vacío como espacio de la realidad al que no se llega lingüísticamente abrimos entonces un vacío dentro del vacío peyorativo del lenguaje. De igual modo, la única posibilidad que no se da en una realidad es la de crear *otro* vacío. No se construye un vacío en el vacío. A excepción de los místicos, demostrar los dos huecos existentes crea, por lo general, imágenes melancólicas que nos retraen a un estado mental, no a una incursión en ese espacio, como por ejemplo pasa con los versos de Américo Ferrari «*el hueco en que hace un rato cupo tanta vida*»⁷⁸⁹. La imagen del vacío se convierte en ausencia, es decir, es atravesada por una fuerza más pesada que es la vida que *estuvo*, lo que es pasado.

Si se da la expresión del vacío en el vacío, no se puede imaginar, no crea una sombra o una forma que nos pueda perfilar una imagen y queda completamente vetada a

⁷⁸⁸ Pág. 168, “*La última aparición de lo sagrado: la nada*”, Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, Siruela, Madrid, 1991.

⁷⁸⁹ Pág. 55, “El silencio de las palabras”, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*.

la lírica. Es la línea que diferencia los poetas de los místicos. Desde luego no he encontrado un ejemplo paradigmático de esta doble inclusión en estos poetas estudiados⁷⁹⁰. Lo que tenemos son aproximaciones y, quizá lo más accesible, la posibilidad de hablar de algo y de rehacerlo en el experimentar.

Sentimiento del tiempo

Algo que no sabemos
si borbota de adentro
o presiona de fuera;
pero que hace ademán
de llegar y marcharse,
como si al arribar
estuviera seguro
de no hallar lo que busca...

Algo que se sustrae
a sí mismo, sin término,
como el empecinado
que no quiere pisar
su sombra, al mediodía...

¿De plumas de centella?
¿De espuma azul de viento?
¿De qué? ¿De perezosas
vísceras de niebla?
¿De caída de pétalos?...

Nos es tan sólo dado
su fulgor indolente,
nuestro desquiciamiento;
el punto, sólo el punto
en donde cierra el círculo
su ambición de armonía.

⁷⁹⁰ En Saenz se utiliza esta posibilidad, pero es mental, no es una referencia del imaginario sino una combinación de la dialéctica cuando repite enunciados que se oponen o, de libro a libro, rehace temas con opiniones contrarias.

Lo demás, sólo es eco
del desvanecimiento...

Cruza un desconocido
por el ojo y el alma.
Este acto tan sencillo
agota una porción
de nuestro ser, que nunca
volverá a repetirse...⁷⁹¹

La imagen negativa de este poema es clara. Existen varias fases en las que se cristaliza. Primero encuentro curioso que el poema tenga la pregunta en el centro. La cuestión es el centro sobre el que bascula el proceso de encuentro del vacío. Sin embargo ese vacío está marcado por la carga deíctica de la primera palabra que sirve de anáfora para las dos primeras estrofas: «Algo que no sabemos» y «Algo que se sustrae/ a sí mismo, sin término,» indica ese espacio de encuentro negativo. Estamos, otra vez, sobre ese espacio que no tiene límite, sobre el que no sabemos y no sabremos. La pregunta, así, es normal que sea el centro del poema. La primera estrofa consigue adquirir de la retórica de la negación una expresión de negatividad lisa. Desde el desconocimiento del primer verso surge la brecha abierta para que el pensamiento dual sea insuficiente. No se sabe si ese “algo” está “dentro” o “fuera”, en direcciones contrarias. Y si «llega», es para «marcharse» antes de haber llegado. Esta sensación de ocupación oscura, sombría, como por una brisa inasible es parte de este algo que es la imagen negativa. Uno podría tomarlo en un plano erótico, pero también sobre la condición humana. Ni uno ni otro son falsas o correctas interpretaciones. Ambas corresponden a esta imagen negativa donde lo que se dibuja es una figura unívoca, pero no concreta. Su concreción corresponde a ser uno más entre un ciento. La voluntad de definición de este “algo”, que es la definición de la imagen negativa, supone entender que es «el punto, sólo el punto/ en donde se cierra el círculo». Este punto no es un punto donde pueda descansar una tangente. Como he explicado antes, el punto que cierra y hace el círculo es el punto central de la rueda. Ese es el punto de la inmovilidad, de la

⁷⁹¹ Pág. 102 Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*.

eternidad si la superficie del círculo corresponde con el tiempo⁷⁹². Sé que es este punto al que se refiere, debido a que el resto corresponden con lo mutable, «Lo demás sólo es eco, desvanecimiento...».

Efraín Jara Idrovo escribe desde la imaginación simbólica y une, con puntos que he repasado antes, la idea de la muerte que se trae a ese “algo” que a partir de la segunda mitad del poema (a partir del ciclo de preguntas) se personaliza. Existe un alguien, quizá el lector: «Cruza un desconocido/ por el ojo y el alma». Este ojo, que es el ojo de la muerte⁷⁹³, es el límite y el portal, lo más activo y la entrada y supone un ojo orgánico y metafísico a la vez, por estar matizado con «el alma». El lector se puede imaginar así tanto el ojo del intelecto, el de la memoria y el del alma como parte de ese que percibe y que sirve de camino para “el desconocido”, que es el alter ego de ese “algo” con el que comienza el poema. El poema, al final, resume el intento de aprehender ese material vacío, ese objeto de paso de la beatitud (y, por lo tanto el uso de la imagen negativa) con unos versos muy precisos sobre la condición de la trascendencia que busca.

Este acto tan sencillo
agota una porción
de nuestro ser que nunca
volverá a repetirse...

Los versos que hablan de un silencio que se aquieta. Son «*Algo que se sustrae/ a sí mismo, sin término*». Esta descripción enlaza, saltando la estrofa central, a la que se referencia en geometría: «*el punto, sólo el punto*». Este “punto” es de un carácter artístico que Chillida reflexiona con profunda lucidez:

¿No es la no dimensión del presente lo que hace posible la vida,
como la no dimensión del punto hace posible la geometría? ¿No

⁷⁹² Coomaraswamy, A. K., *El tiempo y la eternidad*, Madrid, Taurus, 1980.

⁷⁹³ Ya he hablado de las identidades de este ojo en el apartado que le dedico a Jara Idrovo individualmente y también se relaciona con lo dicho sobre Juan Ojeda en el apartado de “El ojo y la muerte”.

es la geometría coherente únicamente cuando el punto no tiene medida?⁷⁹⁴

Esta ilimitación de la que se hace uno consciente cuando entra en el punto geométrico, queda sugerida en Efraín por los versos «en donde cierra el círculo/ su ambición de armonía». Ambos hablan de la unión entre la circunferencia y el punto central del círculo⁷⁹⁵. Esto nos transporta a un espacio sin espacio del que, acto seguido, surge el único rumor ajeno al yo poético que se oye en todo el poema:

Lo demás, sólo es eco
del desvanecimiento.

No es la ausencia, sino la presencia de lo que se está desfigurando. Como las manos que tocaban los tambores en Aurelio Arturo⁷⁹⁶, aquí también hay un artífice que se está deshaciendo. Es la consciencia del tiempo, la marca común de este elemento «que hace ademán/ de llegar y marcharse» para los poetas de la imagen negativa. Esta es una cosmovisión común en todos los poetas. El tiempo se convierte, en este poema de Efraín, en un “desconocido”. Se vuelve imagen negativa, quizá no lo suficientemente apoyada por la identificación en la intensidad, pero sí repleta de univocidad no concreta:

Cruza un desconocido
por el ojo y el alma.

La escritura se cifra en la descripción. La imagen no alcanza la sensación, siempre oscilante, entre los ámbitos de la repetición, como hemos dicho, sólo sensación de repetición, nunca igualdad en sí misma. El ojo del centro vividor de Jara Idrovo revela las dificultades del ego para anteponerse ante estas situaciones. Así las imágenes han de ser mentales y los sustantivos para ellas muy generalistas (derivados de la geometría, la anatomía, símbolos de la mutabilidad...). En un plano parecido,

⁷⁹⁴ Pág. 63, Chillida, Eduardo, *Escritos*, Madrid, *La fábrica*, 2005.

⁷⁹⁵ Esto recuerda a la concepción neoplatónica de la eternidad, igual que a las teorías hindúes sobre la misma, ver Coomaraswamy, A. K., *El tiempo y la eternidad*, Madrid, Taurus, 1980.

⁷⁹⁶ «dónde suenan/ quién los toca/ manos que se han deshecho/ o que están cayendo en polvo/ o que serán la ceniza más triste» Pág. 75, Arturo, Aurelio, *Obra e imagen*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977.

procurando una mayor intensidad, Arango prueba a imbricar el pensamiento temporal dentro de la expresión:

Negrura amenazante detrás de los párpados

entre
el cerrar
y el abrir los ojos
la nada

de nuevo
este desolado estupor⁷⁹⁷

Es la vacilación, la posibilidad de la muerte cedida por esa noche a medio día, las “habilidades del perplejo” son las que entran en juego. Es un mirar muy desconsolado, pero se aparta del poema. Está constituido por lo que no se ve, esa expresión negativa sólo es posible para traer las intuiciones que no han de decirse. Y lo hace con la habilidad de transmitir la luz de no sumar ninguna partícula negativa a la sintaxis. Bastante con la primera palabra del título. Estas profundidades que se encuentran en un parpadear, casi sin darse cuenta, pueden, todavía, profundizarse más, pero ha de usarse el valor temporal en otra perspectiva, como elemento que juega en la composición (la intensidad compositiva, el trabajo dedicado al poema), siendo así una analogía de la escritura con la posibilidad de pensar el vacío. Por lo tanto lo que propone Saenz bien podría ser un pensar acompañado por la oscuridad de la lírica.

En las profundidades del mundo existen espacios muy grandes
-un vacío presidido por el propio vacío,
que es causa y origen del terror primordial, del pensamiento y del eco.
Existen honduras inimaginables, concavidades ante cuya fascinación, ante
cuyo encantamiento,
seguramente uno se quedaría muerto.
Ruidos que seguramente uno desearía escuchar, formas y visiones que
seguramente uno desearía mirar,

⁷⁹⁷ Pág. 44 Arango, *poesía completa*.

cosas que seguramente uno desearía tocar, revelaciones que seguramente
uno desearía conocer,
quién sabe con qué secreto deseo, de llegar a saber quién sabe qué.⁷⁹⁸

Si pudiera dividir en este extracto la imagen negativa diría que existen dos espejos que reflejan un mismo vacío. El primero es el de las «honduras inimaginables». Estas honduras existen «En las profundidades del mundo». Esta honduras son ilimitadas y en él se encuentra la corriente central del mito de su espacio «-un vacío presidido por otro vacío». Este es el verso que articula los dos mundos. El otro mundo es el conocimiento de ese espacio. Es el bloque de sentido que condensa, en vez de expandir. Es la imagen negativa que se contrae al intentar «llegar a saber quién sabe qué». Este desconocimiento pasivo, esta contracción del sentido cristaliza la imagen negativa, porque cuando se intentan poner de manera “activa” en relación las «honduras inimaginables», el cuerpo mental del poeta no alcanzaría otro proceso que un cambio hacia la inmensidad: «uno se quedaría muerto». Este es el proceso clave de la univocidad no concreta. Lo “inimaginable” no adquiere forma en ningún momento, disuelve las que tiene. El símbolo utilizado es el análogo con el “mar” que se analizó en el caso de Jorge Rojas. También es la idea de una cima, de una cumbre que, a su vez, está relacionado con la experiencia cumbre. El imaginario es el de un espacio inabarcable, asimilable así a la muerte, el silencio...

Es el tema de la intuición guiadora en las profundidades de la imagen negativa. La muerte es un espacio que se desconoce y que marca la distancia de este vacío. Nosotros, que no estamos llenos, pero tampoco vacíos, estamos como tibios en la boca de estos poetas. La muerte nos colma y la muerte, como imaginario común, como mito que no se puede vivir, sino que se presiente, que es vida, no puede funcionar más que como un extremo, la marca de cercanía que el vacío tiene sobre el resto del imaginario. No hablamos de una muerte vacía, sino como un ritual de paso. Esta muerte que llena aparece en Américo Ferrari descrita con claridad:

Pero tú tan sólo existes cuando te llena la muerte
cuando te arrastra la marejada incolora del amor

⁷⁹⁸ Pág. 257 “Recorrer esta distancia” Saenz, *Obra poética*.

tú cuya presencia es esta ausencia de una aureola táctil
 rehén de la otra cosa de las cosas
 pura sed acezante sobre el agua parca de los días
 sombra tenue del inmenso cuerpo extraño que es la muerte
 tú que vas lamiendo la eternidad de boca en boca
 rompiendo la frágil duración de cada cuerpo en que te aíslas
 puedes acaso romper este biombo de presencia
 nombrándolo disolverlo en tu miedo adelgazarlo⁷⁹⁹

Hay una identidad en esta “muerte que llena”, con la idea de «la marejada incolora del amor». Como si fuese un amor cargado de vacío, de falta de cualidades y como tal más lleno, más completo. Este sentido de vacío continuo se basa en el “tú”: «tú cuya presencia es esta ausencia». Ese “tú” es un “algo”, es ese que cruza como «un desconocido/ por el ojo y el alma»⁸⁰⁰. Ese «desconocido» encuentra aquí su igual: «inmenso cuerpo extraño que es la muerte». Son expresiones casi sinónimas en distintos poemas que se cruzan entre sí. Esto es posible gracias a la cristalización de la imagen negativa que reúne un ideario común. La palabra hace huir esta imagen y, por lo tanto, lo que la rodea se puede convertir en beatitud: «nombrándolo disolverlo en tu miedo». Las imágenes del poema sugieren al lector cambios de estado («rompiendo la frágil duración de cada cuerpo»), saltos metafísicos («puedes acaso romper este biombo de presencia») o definiciones de la condición humana («rehén de la otra cosa de las cosas»). Todas están unidas por este vacío interno que cubre el amor «incoloro» y se complementa con la “muerte que llena”.

Las relaciones con los otros espacios propicios para la imagen negativa ahora se convierten en sustantivos netos («*muerte*» que se repite dos veces a final de verso). Este peso específico acompaña con los versos que hacen del vacío un espacio que “llena”, que sufraga, que convierte lo grueso en delgado y viceversa. El nombre para él pesa y es estricto: acapara y crea ausencia. Aparece así, desde sus primeros poemas, el que liga el vacío y el silencio: la *voz*. La *voz* es en Ferrari el tergiversador del silencio y, simultáneamente, su *ángel*, su enviado:

⁷⁹⁹ Pág. 59, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*.

⁸⁰⁰ Recordar, esto fue citado y analizado páginas atrás de un poema de pág. 102, Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*.

voz suspendida en la abertura
 atroz quizá innata caída
 en lo innombrable aunque rebeldes nombres
 respondan tal vez: voz
 es el ángel⁸⁰¹

Es un gran silencio que arrebola, que hunde el texto en esa combinación que sólo corresponde al lector. El espacio que Efraín Jara Idrovo sobrepasa con su *Sollozo por Pedro Jara*, pero que Ferrari lo utiliza como un marco en el que poder insertar ese vacío que se repite en todos los autores. Marca así la inutilidad de la guía, la expresión del lector que se obliga, otra vez, a otra paradoja. Sin el autor sólo el oído del lector puede sacar una interpretación personal. Y así, el silencio hablando de *voz*, es un objeto lejano, extraño, que sólo queda ligado a un imaginario. Y el imaginario, como se ve, va desapareciendo disuelto en el vacío que son las tensiones del mundo.

el ritmo los devasta los desviste
 los desnuda de duda y de certeza
 el ritmo los avienta de cabeza
 los sopla los voltea los embiste
 y de golpe se ahueca el núcleo el quiste
 de golpe la distancia empuje aceza
 y en el secreto de la luz empieza
 un tenebrante silbo que persiste
 y ellos velan velados por la espera
 cedidos ya en recóndita subasta
 expuestos sin defensa a la primera
 explosión del silencio y no les basta
 se aferran a un adentro y el de afuera
 desmesurado ritmo los devasta⁸⁰²

Es un soneto circular plagado de rimas interiores tanto asonantes («voltea»/«ahueca», ambas marcan la fuerza tónica de sexta de versos consecutivos),

⁸⁰¹ Pág. 149, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*.

⁸⁰² Pág. 94, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*.

consonantes («los desnuda de duda») como sólo en las consonantes («el ritmo los devasta los desviste»). Esto en mitad de un verso endecasílabo propio, en la mayor parte del soneto, a excepción de los versos séptimo y octavo (que pertenecen al endecasílabo sáfico⁸⁰³), que dan la clave compositiva del texto:

y en el secreto de la luz empieza
un tenebrante silbo que persiste

La rima y el ritmo sostienen una conexión léxica que se basa en la resonancia propia, mientras las imágenes se diluyen. El vacío de la puntuación se ha deshecho ante las normas clásicas de composición. La mayoría de los versos son endecasílabos propios heróicos⁸⁰⁴ (son los versos 1, 3, 4, 10, 11, 13) y el otro gran presente es el endecasílabo propio melódico⁸⁰⁵. Así el ritmo es más bien machacón y constante, aunque no se repite ninguna de estas tres composiciones en más de tres versos seguidos. Esto permite un aire de respiro y una creación melódica constante para los versos centrales que están rodeados del ritmo que acaba en sexta y décima constantemente, aparte de una rima consonante que se vuelve asonante entre los versos de los cuartetos y los tercetos. Esto indica una gran preparación musical que desarrolla el tema de una forma circular, pensando en el último verso como una descripción del primero y viceversa: «el ritmo los devasta los desviste» y «desmesurado ritmo los devasta». Riman entre ellos dos, se hacen un eco constante que permite entender que ese silencio queda sujeto a la música de la propia composición musical que, paradójicamente, también habla de sí misma. El ritmo es un espacio de univocidad no concreta (se habla de un sentido del ritmo, pero no se señala) que permite articular la imagen negativa. Esta imagen es doble, ya que el propio ritmo del poema construye su identificación en la intensidad que, doblada con esta idea de “ritmo” se crea la imagen negativa. En ella se lee desnudez del lector ante las palabras que pasan por su consciencia.

Ese «tenebrante silbo que persiste» es el ritornelo del poema que se hace más y más fuerte. Es un vacío que está apunto de florecer y aparece en un oxímoron recalcado por una anáfora del sonido ‘exp’ «expuestos sin defensa a la primera/ explosión del

⁸⁰³ Con la fuerza tónica en la cuarta, octava y décima sílaba.

⁸⁰⁴ Es el que tiene la fuerza tónica en la segunda, sexta y décima sílaba.

⁸⁰⁵ Acentuado en tercera, sexta y décima.

silencio». Esta explosión implica un uso de un vacío interior, de un espacio libre sobre el que poder sujetarse y con el que se abole la continuidad del que lee y hace suyo lo que lee: «*se aferran a un adentro*», pero acto seguido aparece el contrapeso y vuelve así, al primer punto, a la rima que hace eco en los cuartetos y, por lo tanto, nos sugiere un llamamiento a la nueva creación: «y el de afuera/ desmesurado ritmo los devasta». El vacío es circular, el vacío, como huracán, también tiene un ojo en el que la quietud es el eje. No se puede transitar ese camino, como hemos dicho, sin velarlo, sin hacer de él una imagen negativa, pero se intenta corresponder a las líneas de fuerza de las herramientas líricas. Es la historia de una unión y una separación continua, un encuentro que se da en múltiples planos de la realidad. Como, por ejemplo, la unión de la amada y el amante⁸⁰⁶:

vuelvo a la voz buscada y ya perdida
que germina a la amada en el amante⁸⁰⁷

La unión de Ferrari con el verbo, con el decir, es consciente y lúcida. En esta voz de entrega, que encuentra un vacío que se repite en multitudes tanto propias como ajenas. Este hallazgo y trabajo sobre el que se reflexiona líricamente, permite el encuentro estético. Es un choque constante, una tensión delicada y potentísima que Ferrari ofrece en su poesía y que articulará los espacios propicios para la imagen negativa. El centro de Ferrari es esta tensión que crea la palabra, no tanto con su referente, que es inútil en sí mismo, sino con el referente emocional que pueda aportar el lector. Ferrari no apunta a un referente emocional relativo a los lazos y las uniones materiales, sino a sus concreciones íntimas, al peso subjetivo que tienen esas fuerzas para nosotros. Intenta darle la vuelta a la conciencia. Es una expresión, profunda, de la imagen negativa.

el verbo asiduo aferra nada
ciñe
la mudez
desclava

⁸⁰⁶ Como la idea de unión más elevada de esta unión entre amante y amado se cristaliza en el *Cantar de los cantares*. Ver Ceronetti, Guido, *El Cantar de los Cantares*, Barcelona, Acantilado, 2001.

⁸⁰⁷ Pág. 92, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*.

esclava rememoranza
 y da relieve al hueco
 huir al pie atascado en la verdad
 forma de cuerpo entero a lo vano
 apariencia de imagen al agujero del concepto
 [...]

ausencia disfrazada de la voz:
 nada
 y uno sabe nada sólo por espejo:
 sustenta el deseo

 refleja la oquedad
 uno vuelve en sí sino por esa muerte
 que libera presencia en una imagen
 clausura el mundo en un cristal
 y uno toca el espejo y dice espejo
 y calla por las noches
 palpando a tientas las bellezas del cielo y de la tierra
 y bebiendo de la charca oscura
 el agua cristalina que no sé⁸⁰⁸

Estas imágenes de Américo Ferrari condensan unas líneas de conexión muy sutiles de la imagen negativa. Esa voz que se define dos veces como “nada”, que ha de ser, la que nombre el mundo, la que diga, después del tacto “espejo”, es una prueba indirecta de la consistencia porosa de la normalidad. Ese verbo normal que tiene “nada”, que se ha vaciado, según transcurre el poema se puede ver, como un espejo, en la otra nada, en la nada que sale de la «ausencia disfrazada de la voz». Vacío del poema, vacío íntimo que posterga el encuentro con el vacío, como el disfraz que es. Y luego en procesión «esa muerte/ que libera», demostrando que “esa”, es una muerte concreta con respecto a una variedad distinta, con otras que aparecen y desaparecen en la vida. Tras esto aparece el silencio y la oscuridad: «calla por las noches», ligados de una forma insondable, como si fuesen dos estados que se superponen, para llegar a la antítesis abrupta que opone «de la charca oscura/ el agua cristalina que no sé». Este final de estrofa donde se dice que “no sé”, dentro de una proposición subordinada adjetiva, no

⁸⁰⁸ Págs. 101-103, “Cronoanalogía”, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*.

admite que es un “agua desconocida”, sino que va más allá. La imagen que proyecta que no es el desconocimiento del agua, sino su procedencia, aún sus propiedades, su forma, su contorno, es una imagen negativa. Es el vacío que propone la descripción del agua y que procede desde la paradoja de ser un elemento extremo de una procedencia extrema. Luego se intenta una nueva vía, un ir más allá que se lleva a la conciencia por delante. Ferrari escribe desde los planos de la concepción intelectual y la adquisición rítmica. Un asedio desde distintas fuentes.

Pero si este “asedio a la conciencia normal” ocurre desde la imagería que se transforma ha de ser parca, directa, horizontal e intensa para que la producción no pueda invertir sus virtudes en un desvelar la imagen negativa convirtiéndola, así en melancólica. La mentalidad es un lugar muy frágil para la imagen negativa, ya que el ejercicio de una mente crítica es desvelar, cortar, abrir o imprimir. Para evitarlo hay que desanudar intensamente.

Ejercicios

III

terco azul
ignorancia de estar en la ajena pupila
como dios en la nada⁸⁰⁹

La expresión de vacío desde la mentalidad se puede corresponder, íntegramente, con ejercicios de negatividad material, de repulsa y lucha directa con ella. Con el otro, con la figura del que está en un lado y no pertenece a uno:

Si pudiéramos ser los otros, y ellos entraran
desprevenidamente a nuestra casa, pavorosa
es la ausencia humana y sagrado su secreto.⁸¹⁰

⁸⁰⁹ Pág. 106 Varela, *Donde todo termina abre las alas*.

⁸¹⁰ Pág. 25 Ojeda, *Arte de navegar*.

El interior de uno mismo, que es donde debería habitar este vacío⁸¹¹ se puebla de la imagen poética que se expulsa y se amasa convirtiéndola, de alguna manera, en exterior, exonerándola del oficio interior de ocupadora y creadora, dejando, a su vez, un terreno para el vacío. Escribir como los surrealistas era crear vacío, pero componer como un parnasianista, también. La expresión, si se desvincula de esa individualidad posesiva puede ser un motivo para la desaparición del yo, al fin y al cabo, habitar la muerte, la noche, el silencio.

Los minerales más pulcros que el sueño
Ya hienden tu boca sarmentosa con oculto ingenio,
Y la asustadiza corza silba en tu cabeza.

Una generosa alegría en su sistro coronada
Rueda, oh Noche de la Memoria, en el diamante del miedo
Y el idioma que produce su prodigio

Es el ojo árido que mira su destino.

Así:

El poeta celebra el exilio de la vida humana,

Y el fuego puro habita del morir.⁸¹²

Este poema, que se titula “Paracelso” expresan de una manera simbólica un imaginario de trascendencia. Son símbolos sagrados, que atienden a la «corza»⁸¹³, que es un símbolo del alma del poeta (por eso es femenina) que desaparece en el momento en que la palabra intenta llamarla, hacerla presente. Frente a este momento de desaparición sólo se puede imponer un silencio que la cristalice y de ahí el cambio de estrofa, el espacio que abre hasta el siguiente verso que nos presenta a la misma corza, ahora transformada en emoción: «Una generosa alegría». Este es el retrato de un alma

⁸¹¹ Esto, claro está, según los místicos, como san Juan de la Cruz, Rumi, Silesius, Tauler. Ver al respecto el famoso discurso del Maestro Eckhart “El templo vacío”, págs. 35-46, Eckhart, Maestro, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 1998.

⁸¹² Pág. 27, Ojeda *Arte de navegar*.

⁸¹³ Otra evocación a los poemas de san Juan de la Cruz «¿Adónde te escondiste,/ Amado, y me dejaste con gemido?/ Como el ciervo huiste,/ habiéndome herido;» “Canciones entre el alma y el esposo”, Pág. 132, Cruz, san Juan de la, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1994. Aquí el ciervo es el espíritu, lo contrario que en el poema de Ojeda, que simboliza ese alma imposible de atrapar.

que crece en las emociones, al borde las manifestaciones del mundo⁸¹⁴ «coronada/Rueda, oh Noche de la Memoria». Esta oscuridad, no es casual. Esta oscuridad, otra vez en el ámbito que he expresado de Ojeda de indistinción, cuerpo de disolución y espacio que contrae a la muerte («el ojo árido que mira su destino»), al cambio y a la indiferenciación del yo, ocurre lo que el poema llama «el prodigio»:

El poeta celebra el exilio de la vida humana,

Esta distancia es la distancia que todos tenemos de nuestro vacío. El espacio que une este “exilio”, son los dos polos que he expresado varias veces que se funden con la expresión simbólica que se da en el marco de la imagen negativa:

Y el fuego puro habita del morir

Es el poeta el que habita. El fuego puro es la Vida, es el estado de beatitud, es la idea que se persigue en este trabajo de que existe un ideal del poeta como hombre que logra una experiencia cumbre en la poesía y la poesía acompaña esta experiencia. Esto genera una nueva perspectiva y una creación del mundo lírico de una forma concreta. En este poema llegan esas imágenes del agua, ya no detenida o interiorizada, sino adscrita e imbricada en el espacio interior que se gana a través del vacío. Ese ver el futuro, ese presentir el mundo o percibir el presente es el espacio ganado al vacío:

Hórrida quimera, agua que ya en nada aflora,
La morada vacía que su ardor anticipa,
Entre los cedros quemados por el sol.⁸¹⁵

⁸¹⁴ A través de la imagen sagrada de la rueda que ya he explicado atrás que es el punto central la eternidad y su circunferencia las manifestaciones del tiempo.

⁸¹⁵ Pág. 15 Ojeda, *Arte de navegar*.

4.3.4.2 Silencio para mover los ojos

*«La imagen de mi complacencia o adversidad
se llama mundo»*

Efraín Jara Idrovo

En este capítulo vamos a resumir y organizar ciertos puntos vitales de la imagen negativa para terminar de concretar algunos aspectos de los poetas que han sido marginales en el análisis anterior. Empezamos por la misma lejanía entre el término silencio y las necesidades de la palabra poética. El silencio⁸¹⁶ es una parte innombrable, una margen que es univocidad no concreta, mientras que la palabra poética es, en esencia, constituida por un cuerpo fónico o conceptual. Desear el silencio es un acto en esencia paradójico. El deseo está tan presente en la vida y más cuando llega la muerte, que se convierte en noche y el día no consigue abarcar por completo. El deseo atiende a direcciones que marcan el orden temporal. La racionalidad del día convoca objetivos, plazos, direcciones; pero no es creativa, permanece como ayudante del deseo, pero no lo ejemplifica. De la noche no surge el espacio o los elementos que otorgan esas finalidades (tiene que arrebatárselas, de ahí la sensación de trabajo continuo). El deseo es un proceso de esa realidad luminosa que se adentra a la búsqueda de elementos internos (de la imaginación, por ejemplo) para conseguir. También es una manifestación del proceso de creación. Diferenciar los detalles exactos entre ambos (la noche y el deseo) es imposible. La pureza de expresión es muy difícil y con esta conciencia se acude a la imagen negativa, en mitad de un territorio sin límites. Se puede esperar a que la imagen negativa imponga un centro que está siempre al margen y de ahí que cese el deseo y entonces poder hablar de él en un espacio inmóvil. El cese de ese deseo es uno de los múltiples silencios que maneja la imagen negativa. El día parece que tiene que ver con lo espacial mientras que la noche con lo temporal, por lo tanto la imagen negativa puede sugerir algo inmóvil en el espacio pero consistente en el tiempo.

Si lo pensamos bien el color es espacio. El color que es vibración luminosa, nos indica una superficie. El sonido, que también es una vibración, nos delimita otra. En el

⁸¹⁶ El silencio entendido como silencio al que se dirige la palabra poética, que está diametralmente opuesto a la idea en la que Octavio Paz funda su libro *Libertad bajo palabra*, «Allá, donde los caminos se borran, donde acaba el silencio, invento la desesperación, la mente que me concibe, la mano que me dibuja, el ojo que me descubre. [...]

Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día.» Pág. 10, Paz, Octavio, *Libertad bajo palabra*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

silencio ocurre una delimitación extensa de este espacio. La palabra define un coto en la mente del lector. Pero el silencio que trae la palabra y que lo sugiere hace más. Una cuña que aparece entre el espacio que se cede en la intensidad y la certeza poética. Es una sinceridad de fe de la que surge un tipo concreto de silencio, un silencio espacial. Y no es una cuestión de menos ruido, como hemos visto en el poema citado en el apartado anterior, “Flores para el oído”, sino de salto en el “espacio y silencio”⁸¹⁷.

Espacio y silencio

Mirando la ciudad apoyado sobre una peña escucho el ruido con toda
atención
cada lamento cada grito cada rumor
miro en la altura más allá de las luces me detengo en el sendero con mis
pasos tiemblan las sombras
un hálito se desprende a ratos del cielo me inclino sobre el abismo busco
entre las breñas
entre los arbustos con calma y paciencia escudriño el silencio en el horizonte
alzo los ojos en pos del crepúsculo con el soplo del viento azotando mi cara
ningún sacrificio ninguna muerte ninguna música
ninguna conjunción de los astros mis votos mis promesas mis plegarias
el júbilo el llanto la ira la meditación la agonía nada ha servido de nada
sé que no existes pero estás aquí
pensé encontrarte en alguna cara en una mirada en medio del gentío
en la quietud del campo en el curso del río en el vuelo del moscardón
traté de inventarte de alguna manera traté de soñarte traté de escribirte
donde tú no estás me encuentro yo mismo a ti te sucede lo mismo.⁸¹⁸

Como se lee, el silencio se evoca de manera paratáctica. Jaime Saenz ha supuesto que la acumulación de los estímulos que crean el silencio o el vacío interior han de bastar para devastar todas las ideas preconcebidas que existen a cerca de ellos, ya

⁸¹⁷ Esta idea de un silencio que cubre un espacio la expresa Américo Ferrari en el poema titulado “el silencio de las palabras” «no sabría decirlo en otras palabras que en silencios/ no podría encontrar la fórmula redonda/ para mostrar en volumen la sequedad el filo el hielo de engranaje/ del torbellino abstracto que por ratos/ me rapta me proyecta fuera de mis vísceras/ me zafa las rodillas del compás del paso/ y pega fuego a la mecha a lo largo de mis vértebras» Pág. 55, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*. El silencio espacial se cita directamente en otro poema donde enlaza el espacio y el vacío: «la nada/ quédate oyendo desterrado/ ese rumor de tierra en que germinan los silencios» Pág. 104, *Para esto hay que desnudar a la doncella*.

⁸¹⁸ Págs. 20 y 21 Saenz, *Al pasar un cometa*.

que las arrasa con «nada ha servido de nada». La lista es una declamación de lugares negados que generan, otra vez, un espacio donde no hay espacio. «donde tú no estás» es el lugar donde ocurre todo el poema y hacia el que se dirige el resto del poema. Es una negación espacial: «ningún sacrificio ninguna muerte ninguna música/ ninguna conjunción». El resto de los espacios son meras sombras que van cambiando y que rodean este espacio sin espacio⁸¹⁹ que es vacío. La nada se ha acumulado en torno del poeta y la ausencia que concreta en estos versos es la de su propia búsqueda. Esta negatividad no es trascendente debido a que pertenece a los estados de la inmanencia. No hay lugar, porque hay ahora, porque la situación de este momento es trascendente y se escapa de las circunstancias concretas a través del vacío que busca y vive. El silencio dibuja esta situación con mayor definición, a través de la experiencia común entre la distancia que hemos sentido todos al expresarnos y la inexactitud de las palabras. Lo que aparece como imposible de encontrar dentro de la palabra es el silencio para Saenz⁸²⁰.

En él la conciencia absorbe la temporalidad y las energías de una conciencia ajena dominan la intuición⁸²¹. Es el recurso surrealista de creación que cede a la sensación de “otro” el control de la escritura. Esta intuición surrealista que aquí se aprovecha de una forma inmanente parece cifrarse en la búsqueda/reconocimiento «sé que no existes pero estás aquí». Quizá hubiese sido un trampolín para el lector haber acabado en la propia destrucción de los prejuicios, dejándolo a cargo de la enumeración del mundo, pero suponemos que eso no hubiese bastado para Saenz, en el que brilla un hondo deseo⁸²². Y es precisamente ese hondo deseo el que le hace mantenerse hablando. Es el habla quien condena y quien da existencia en los lugares antes negativos. El silencio mental de Saenz es ajeno al poema. Vive un diálogo continuo y sólo el paisaje

⁸¹⁹ Esta paradoja también se encuentra en Giovanni Quessep y se transmite a través del canto y del silencio «las luces del alba,/ de pájaros que cantan aun en el silencio;» Pág. 190, Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

⁸²⁰ Con esta intención aparece el intento de desentrañar los fenómenos naturales que sirven como soporte simbólico a la conciencia humana, por ejemplo, en el poema “Grave relámpago”, el relámpago es la luz de la conciencia y del entendimiento repentino, la iluminación que es un polo del mundo (entrada “Rayo, relámpago”, págs. 870 y ss., Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007 y Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1991) «había que escuchar/ silenciosamente había que mirar/ el grave relámpago/ una música en el fuego» Pág. 22, Saenz, *Al pasar un cometa*.

⁸²¹ También se aprecia esa evocación en este otro silencio del autor «Un abandono misterioso, un permanente silencio. Unos latidos en la lluvia y tú» “La partida”, pág. 56, Saenz, *Al pasar un cometa*.

⁸²² «Mirando que se estén las cosas, yo deseo./ Y me encuentro recorriendo una gran distancia.» Pág. 236, Saenz, *Obra poética*.

muestra este silencio, este vacío. Esta es la conexión del mundo inmanente en el que vive con la solución de la muerte que corta de raíz las cosas⁸²³.

En Varela este contexto inmanente de la vida se dibuja desde otro contorno.

Va Eva

animal de sal
si vuelves la cabeza
en tu cuerpo
te convertirás

y tendrás nombre

y la palabra
reptando
será tu huella⁸²⁴

La dualidad de los estados temporales (los calendarios del sol y de la luna) en el interior del ser humano es un paradigma del comienzo de los tiempos y de la historia personal. Para Varela es una lucha de la armonía como valor central: «el santo y seña/ la música»⁸²⁵. Para ella los poemas así deben de ser truncados, callar presentando el mundo, o mejor, otorgando la luz de la música personal del lector a las palabras para que signifiquen y no se lleven a una búsqueda donde no hay palabras. Por eso, quizá busca callar tan temprano, dejando como la consecuencia estrófica escasa, permitiendo, otra vez, un espacio preñado de palabras. La inmanencia habla así de la multiplicidad y su silencio, el de las palabras, de la unicidad. Es la paradoja que compensa la obligación de la palabra poética a focalizar, a hacerse intensa para interiorizar en la lírica. El silencio es, en último terreno, belleza⁸²⁶, en experiencia del mundo que nos devuelve a él y nos permite, a su vez, apreciar la forma que de él hemos adquirido.

⁸²³ «Estas puertas son oscuras, no tienen un porqué, no sirven para nada/ -al otro lado no hay nada./ Se mira la muerte, y se transfigura, se adivina y se pierda/ -tiene una fecha, la cual se olvida.» Pág. 42, “Después de ti”, Saenz, *Al pasar un cometa*.

⁸²⁴ Pág. 149 Varela, *Donde todo termina abre las alas*.

⁸²⁵ Pág. 142 “Oyendo a Billie Holiday” Varela, *Donde todo termina abre las alas*.

⁸²⁶ Así lo define Giovanni Quessep con su poema “Callar es bello”.

Por eso el epígrafe de este subapartado. Sabemos que todo lo que nos condiciona forma parte del mundo. Incluso lo que parece distinto a él y se manifiesta como una imagen imposible, como que el espacio puede sonar en el silencio, pero se sugiere en matices como

Soñé con un perro
con un perro desollado
cantaba su cuerpo su cuerpo rojo silbaba⁸²⁷

La materia se separa y el mundo parece hacer interferencia. Si eso ocurre, la poeta asegura

Las palabras, los nombres, no tienen importancia.
Escucha la música. Sólo la música.⁸²⁸

El mundo, como el silencio o la armonía es un acto selectivo. Obligarte a focalizarte sólo sobre lo intangible es la analogía de los efectos de la palabra poética. Así la autora crea una identificación intensiva sobre el lector para favorecer la imagen negativa. Hay que imaginar objetos y espacios para poder “percibir” estas imágenes en algún lugar concreto. Como el César Vallejo de *Trilce*, Varela implica a la música, que pertenece a una otredad emparentada con la intuición surrealista de Saenz. Ambas son miradas de este silencio, no inclusivas del mundo, sino restrictivas sobre sí mismas. Ha de centrarse en el mundo y es el silencio el que le deja mover los ojos en él, el que le permite agudizar algunas partes. Al fin y al cabo es el silencio roto el que trae el poema sobre el ruido mental preexistente de la mayoría de los lectores. El silencio, sobre estos poemas es un campo imaginario extendido sobre el resto de las manifestaciones. Ese espacio negativo es el que alimenta las acciones de la noche. Y Quessep tiene una clara conciencia de que es el silencio la oportunidad de revisión del alma:

Callar es bello

Callar es bello, a veces,
en la desdicha, cuando el alma

⁸²⁷ Pág. 115 “Secreto de familia”, Varela, *Donde todo termina abre las alas*.

⁸²⁸ Pág. 123 “Auvers-sur-Oise”, Varela, *Donde todo termina abre las alas*.

reconoce sus flores
en la muerte encantada;

y oír apenas esa música
de los jardines en desvelo,
mientras caen las hojas
que nos llevan, insomnes, a otro tiempo.

Callar es bello, entonces,
oír el polvo amado
que pasa por un cielo innumerable
en la noche mortal o el desencanto.

Nada decir, mirar en sueños
la penumbra del bosque,
como un ala que se abre
desde el azul profundo de sus flores.

Oh tú que reinas en la noche,
rosa del paraíso que no vuelves,
déjame oír tu mágico embeleso
por los caminos de la nieve.

Dime, ¿qué azul me guardará en tu cuerpo
perdido, dime, hay otra forma
de no morir sino es el canto
que se desvela a solas?

Callar es bello en la desdicha
bajo la sombra enajenada,
y esperar a que cierre nuestros ojos
el cielo interminable de las fábulas.⁸²⁹

Lúcidamente Quessep nos aporta la idea de que el silencio en poesía sería una contravención para la posibilidad de “perdurar”. La anáfora que comienza las dos primeras estrofas y otorga título al poema se convierte en el ritornelo que acompaña la

⁸²⁹ Págs. 146 y 147 Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

identidad del poema hasta el final. Es la canción que resuena en la última estrofa. ¿No es paradójico que callar sea parte de un poema? Esta paradoja es la de todos los autores. Pese al silencio, con el silencio impuesto no pueden abarcar la propia poesía, que se escapa de este silencio que genera la palabra. El poema, que tiene una carga metafísica en apariencia menor que el resto de los poetas, por lo menos incluye la idea de un silencio como única respuesta y como única pregunta:

hay otra forma
de no morir sino es el canto
que se desvela a solas?

Pero el callar no es silencio, viene acompañado quizá por algo que no es humano, o que lo es pero no es de este tiempo⁸³⁰. El poema nos dice a quién habla o a quién invoca: «Oh tú que reinas en la noche». El poeta, sin duda, está hablando con marcos de la imagen negativa y puede referirse a un espacio sin tiempo debido a este mismo marco. Nos ha dejado entrever en su puesta de la intimidad y, probablemente, está hablando de la poesía: «rosa del paraíso que no vuelves», que es un fenómeno fugaz e hiriente, bello y humano. Su definición de poética, así, está estrechamente ligada a la idea de la imagen negativa, como he señalado páginas atrás, pero aquí lo podemos volver a corroborar con otros matices. Su búsqueda de una definición poética es de un vacío en el tiempo, en la brecha del espacio que consiga comunicar así poesías de todos los tiempos, al igual que comunica emociones, ideas, voluntades... para integrarlas a todas, Quessep nos ofrece imágenes negativas de una mansa belleza:

Oh tú que reinas en la noche,
rosa del paraíso que no vuelves,
déjame oír tu mágico embeleso
por los caminos de la nieve.

La constancia que nos da la literatura como cierto sentido de conjunto humano, de por sí perecedero, trae un sentido de refugio más amplio para el silencio. Poder

⁸³⁰ «oír apenas esa música/ de los jardines en desvelo». ¿De dónde surge la música? ¿Quién la propaga? Es una evocación que hunde sus raíces en la poesía modernista y esta en el *locus amoenus* de la poesía medieval. Estamos en el espacio donde la poesía mana de sí misma a lo largo de los siglos. En este espacio, como vemos, no hay silencio, sino más poesía. Una referencia más en el poema a este modernismo es la idea que evoca el verso «qué azul me guardará en tu cuerpo». Ese “azul” probablemente sea el mismo que puso nombre al celebrado libro de Rubén Darío.

hablar y encontrar el callar, es una belleza enorme, es un regalo para el mundo donde se intentan evitar las “contaminaciones”. Lo que trae Quessep a colación es la importancia de la fábula, la imaginación y el hablar con uno mismo son los que pueden solucionar un silencio exterior, ya que el interior sólo se alcanza con la contemplación del objeto de deseo, alcanzando la belleza, con un orgasmo, etcétera. A ese silencio, por supuesto, le corresponde el reinado en los lugares de la noche (se cita en la quinta cuarteta). Esa noche es la reflexión, la búsqueda interna, así como la asimilación de las vivencias y lo que, al fin y al cabo, puede y llega hacer de sí un poema:

y en el silencio, extraño como un libro
también la ciudad es un texto⁸³¹

Este silencio, explorado por los poetas de las imágenes negativas llega a un punto de totalidad externa. Esta cúspide es un compendio de experiencia plasmada a través de un estilo y una voluntad de fijar lo vivido e imaginado a través de la palabra. Creemos que es imprescindible entender que hay materia de la que uno no puede cernirse sobre ella con sólo el deseo de verdad o de interés⁸³². En estos casos sólo se puede presentar, no explicar. Entonces sólo se puede expresar a través de una negación, por medio de ocultar para condensar y hacer de la intensidad un motivo de lo que no existe le corresponde la imagen negativa: en el interior de ella a la que circunda un silencio exterior y una auténtica transparencia interna:

Tal vez el silencio nos permitiría
Recogernos en lo oscuro, en lo carente de vida
Y a cada manotazo del espíritu
Atrevernó a sepultar las sabias palabras.⁸³³

⁸³¹ Pág. 111 Arango, *Poesía completa*.

⁸³² La materia mística es “pasiva” debido a este carácter. Llega una vez “decide” descender.

⁸³³ Págs. 62 y 62 Ojeda, *Arte de navegar*.

5. Conclusiones

En el análisis realizado de la imagen que cumple las dos prerrogativas de **identificarse en el proceso intensivo** y de presentar una **univocidad no concreta** y que se ha venido llamando hasta aquí, **imagen negativa**, se ha podido analizar sus características y usos, profundizando en las cosmovisiones de los poetas andinos de un amplio espectro del siglo XX. Estas dos condiciones conducen, como se ha podido comprobar, a los límites del lenguaje que impone la experiencia y a esta experiencia se le ha llamado **experiencia cumbre**. En esta experiencia cumbre se experimenta tanto lo inefable como la revelación. La expresión de este límite en los poetas estudiados se entiende que han construido una línea de imágenes “maestras” que se repiten en unos y otros y que cristalizan mejor que otras la condición de la imagen negativa.

Quizá, la primera en importancia, debido a la tradición literaria que arrastra, es el “sol negro”. Este símbolo hunde sus raíces tanto en la cultura precolombina⁸³⁴ como

⁸³⁴ El sol negro es para los aztecas el recorrido nocturno del Sol que transcurría por la morada de los muertos. Para representarlo el dios de lo muertos llevaba a cuestras el sol (ver Porro Gutiérrez, Jesús María, *El simbolismo de los Aztecas: su visión cosmogónica y su pensamiento religioso*, Valladolid, Server-cuesta, 1996 y Olavarría, María Eugenia, *Cruces, flores y serpientes: simbolismo y vida ritual yaquis*, México D.F., Plaza y Valdés, 2003). Entre los mayas este Sol negro se representaba con forma del sol jaguar (ver, Bonor Villarejo, Juan Luis, *Las cuevas mayas: simbolismo y ritual*, Madrid, Universidad Complutense, 1989), que Italo Calvino le dedicó un cuento sobre el sentido del gusto en su relato póstumo “Sotto il sole giaguaro” (Calvino, Italo, *Sotto il sole giaguaro*, Milán, Mondadori, 2001). Para más detalles págs. 953 y 954, entrada “Sol”, Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.

en alquimia⁸³⁵ y astrología⁸³⁶. En todas se conoce esta imagen como una periferia de la muerte, como un espacio en el que la melancolía es esencial. Como imagen poética es utilizada por Nerval⁸³⁷ y se le atribuye un origen de las novelas de caballerías⁸³⁸, con el sentido saturnial alquímico que lo liga al *nigredo* estancado. También la utiliza Paul Celan⁸³⁹ para referirse en un espacio de desconsuelo ante la muerte de su madre. Con el mismo sentido que Paul Celan, Herrera y Reissig rehace esta imagen del sol convirtiéndola en una flor⁸⁴⁰. La imagen del sol negro la utiliza, directamente, Juan Ojeda⁸⁴¹. En sus versos se puede intuir la idea de que la melancolía, cuando hay un ser detrás, trata sobre lo invisible, la muerte, lo trascendente. Esta imagen de lo trascendente en torno al sentido de la vista es utilizada por Efraín Jara Idrovo como el símbolo del ojo ciego⁸⁴² que es el paralelo terrestre de la figura celestial del sol negro.

Este ojo ciego, que se utiliza también como expresión de la misma incapacidad ante la muerte parte de su uso en versos de Huidobro⁸⁴³, que se extiende en

⁸³⁵ En alquimia el sol negro es la materia prima sin trabajar, un referente similar al *nigredo* que se ha venido mencionando. Este sol negro es el *nigredo* antes de empezar a evolucionar, un estado estanco de dolor y materialismo. Pág. 954, entrada “Sol”, Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007 y págs. 200 y ss., Zolla, Élemire, *Una introducción a la alquimia. Las maravillas de la naturaleza*, Barcelona, Paidós, 2003.

⁸³⁶ El sol negro es un punto de la astrología moderna que se desarrolla a partir de la descripción elíptica de las órbitas planetarias. Las elipses presentan dos focos, uno de ellos está ocupado por el sol y, astrológicamente, se puede decir que el otro foco es un punto que se denomina como “sol negro”. Este es un punto celeste muy técnico en la interpretación astrológica. Ver Santoni, Frances, *The Complete Ephemerides 1920-2020*, Paris, Aureas, 1997.

⁸³⁷ “El Desdichado”: «Je sui le Ténébreux, -le Veuf,- l’Inconsolé,/ Le Prince d’Aquitaine à la Tour abolie:/ Ma seule Étoile est morte –et mon luth constellé/ Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie*», Pág. 52, Nerval, Gérard de, *Poesía y prosa literaria*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004 “El Desdichado” «Yo soy el Tenebroso, -el Viudo,- el Sin Consuelo,/ Príncipe de Aquitania de la Torre abolida:/ Mi única Estrella ha muerto, -mi laúd constelado/ También lleva el Sol negro de la Melancolía.» Traducción de Tomás Segovia.

⁸³⁸ Ver “El sol negro”, Pastoureau, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006.

⁸³⁹ «Esta noche es irremediable. Pero en vuestra casa aún queda luz/ a las puertas de Jerusalén/ salió un sol negro./ El sol amarillo es más terrible/ -duerme, mi niño, duerme-./ en un luminoso templo de los judíos/ dieron sepultura a mi madre./[...] Y sobre mi madre resonaron las voces de los hijos de Israel./ Me desperté en la cama/ alumbrado por un sol negro.» Pág. 24, Celan, Paul, *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1999. Traducción de J. García Gabaldón.

⁸⁴⁰ «¡Oh negra flor de Idealismo! [...] Y florece en mi saturna/ Fiebre de virus madrastrós./ Como un cultivo de astros» En la gangrena nocturna. Págs. 66 y 67, “Tertulia Lunática”, Herrera y Reissig, Julio, *Poesía completa y prosas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1998.

⁸⁴¹ «De tiernas ramas muertas hice un reino de tedio/ Donde miro sin piedad el sol negro del tiempo.» Pág. 80 “Oración para Scardanelli” Ojeda, *Arte de navegar*.

⁸⁴² «en realidad ese ojo no ve/ ¡pero nos obliga a vernos!» Pág. 144, Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*.

⁸⁴³ «Árbol solitario, eres como un ciego que se quedara solo en medio de la noche, ebrio de cielo y de vacío». Pág. 238, “El poeta dio una tarde los salmos del Árbol”, Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003. «Mis ojos se han cegado mirando en vano la obscuridad de la luz, y por eso

Westphalen⁸⁴⁴, Xavier Abril⁸⁴⁵, Miguel Ángel Zambrano⁸⁴⁶, muy profusamente en Carlos Obregón⁸⁴⁷, Blanca Varela⁸⁴⁸, José Manuel Arango⁸⁴⁹ como una descripción de lo imposible en Américo Ferrari⁸⁵⁰ y en Jaime Saenz como otro símbolo de la conciencia⁸⁵¹. Pero el que se sirve del símbolo del ojo con mayor profundidad es Efraín Jara Idrovo⁸⁵². Un poema se titula con esta misma intención “El ojo de la muerte”⁸⁵³. El autor más lejano de compartir esta línea de significados del “ojo” con la imagen imposible de ver es Giovanni Quessep. El autor colombiano no habla tanto de la muerte en torno del ojo, o del ojo ciego, sino que, para él, esta mirada es interior⁸⁵⁴. Sin embargo esta mirada, aunque parcial, no es contradictoria del resto de significados. Por lo tanto el ojo, cuando no significa el ojo del ser amado, para estos poetas suele proyectarse hacia un aspecto inimaginable, un vacío que mira directamente a la muerte.

buscan ahora la luz de la obscuridad.» Pág. 231, “Las pagodas ocultas”, Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003.

⁸⁴⁴ «Los hombres se miran en los espejos/ Y no se ven/ Andando el tiempo» pág. 21, Westphalen, Emilio Adolfo, *Bajo zarpas de la quimera*, Madrid, Alianza, 1991.

⁸⁴⁵ «Sólo los ojos miran la ciega eternidad del hombre solo.» pág. 84, Abril, Xavier, *Poesía inédita (1921-1976)*, Montevideo, Graffiti, 1994.

⁸⁴⁶ «La noche reventó mis ojos a pedradas/ y sus cuencas vacías –bocas de lobos- aúllan.» Pág. 49, Zambrano, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Zambrano*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004.

⁸⁴⁷ «Me hiciste monje/ para cerrar los ojos» Pág. 75, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985. «donde la noche avanza hacia los ojos/ como un bosque incendiado.» Pág. 91, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985. «Monje ciego y lejano/ encuentra esbeltas flores/ de polen matutino» pág. 75, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985.

⁸⁴⁸ «a tu hueco en el vacío, a la informe felicidad del ojo ciego» Pág. 124, Varela, *Donde todo termina abre las alas*. «el espacio lleno de un esplendor sin nombre,/ y mis ojos, fijos, sin nombre.» Pág. 109, Varela, *Donde todo termina abre las alas*.

⁸⁴⁹ «como repiten las manos/ del ciego la forma/ de una vasija/o recorren un rostro, minuciosamente/ así voy, en la noche, por/ la ciudad» Pág. 27, Arango, *Poesía completa*.

⁸⁵⁰ «en los ojos que miran sus órbitas vacías» Pág. 152, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*. «abro los ojos en la noche: otros ojos beben el infinito murmullo de la sombra [...] y mis ojos son sólo la substancia/ ausente de la luz ojos de ausencia/ todo se me deshace en polvo de éter/ la noche es invisible la noche/ es la luz invisible [...] nuestros ojos sólo un signo son/ que se ilumina vagamente ante la sombra», Pág. 84, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*. El primer verso de su “biografía” es «va ciego y vago y padeciendo voces», como también aparece la imagen negativa «sin ojos y sin tacto reconoce/ la extensión sin espacio» pág. 136, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*. «con sólo sombras y figuras vanas/ con sólo pasos locos y ojos huecos/ que anhelan hacia afuera impacientes» pág. 137, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*.

⁸⁵¹ «todo ojo, toda imagen, arderá en llamas y se quemará» pág. 239, Saenz, *Obra poética*.

⁸⁵² «Cuando vamos del ojo/ al árbol o la estrella,/ en realidad,/ no vemos» Pág. 95 “Advertencia” Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*. «Cruza un desconocido/ por el ojo y el alma.» Pág. 102, Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*

⁸⁵³ Págs. 143 y 144, Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*.

⁸⁵⁴ «Pero mis ojos buscan y hallan/ lo que no tiene nombre» pág. 176 Quessep, *Metamorfosis del jardín*. «Sé que a tu cuerpo sigue/ la dorada estación,/ y esa danza en el tiempo, inmóvil,/ consagra la primavera en mis ojos.» Pág. 180, Quessep, *Metamorfosis del jardín*. «Y hacia ella, en la noche, voy como ciego de tu amor» pág. 150, Quessep, *Metamorfosis del jardín*. «Muy cerca tienes la mirada/ Del desvelado para siempre/ ¿Quién podría cerrar los ojos/ En ese cielo?» Pág. 136, Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

Esto, como se ha comprobado, tiene una línea muy similar a la del sol negro y que, de alguna manera, podría dibujarse aquí como el “ojo ciego”, imagen común a todos ellos.

Es en este límite en el que han elegido erigir su poesía algunos poetas. Lo he ejemplificado con los casos de Julio Herrera y Reissig y César Vallejo. Sin embargo, desde esta perspectiva vemos que en Vicente Huidobro este movimiento “hacia lo indecible” no se da como en los otros dos ejemplos. En Huidobro la palabra va a lo palpable y para ello se fragmenta y adquiere la autonomía teórica para sostener esta visión. Este es el caso del comienzo, en la vanguardia, de la imagen melancólica.

Otro símbolo que cruza el imaginario de estos poetas es el que relaciona el mundo vegetal con el mundo ígneo. Como se explicó en la ocasión de Carlos Obregón⁸⁵⁵ el uso se remonta, sin duda, a la imagen bíblica de la zarza ardiente⁸⁵⁶. Este árbol, para muchos estudiosos, es una imagen del espíritu⁸⁵⁷ que es común a todos los hombres. El fuego, en algunas de sus aplicaciones también es símbolo del espíritu o de la consciencia de este mismo espíritu, como idea de luz⁸⁵⁸. ¿Qué ocurre cuando suceden las dos? Es una consciencia dentro del mismo espíritu. Una visión íntegra del interior. Posiblemente la idea de la zarza, que en el antiguo testamento que puede resistirlo todo y pervivir en lugares donde sólo habitaría la muerte⁸⁵⁹, el árbol es un símbolo de la verticalidad, del fruto y de la condición ascendente del hombre. En la imagen negativa esta espiritualidad está ligada al vacío y como tal se desarrolla en varios poetas

⁸⁵⁵ «Solo contra la noche el ungido se yergue/ como un árbol de fuego» Pág. 84, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985. «y la soledad ya es ribera extensa/ donde la noche avanza hacia los ojos/ como un bosque incendiado.» Pág. 91, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985. Se entrega donde el ser es noche/ morada oculta para tanto incendio.» Pág. 57, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985. «Cuando el día se apaga/ tu soledad es como un árbol/ suave y sonoro entre los ángeles» Pág. 80, Obregón, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985.

⁸⁵⁶ Ex, 3,2 «Allí el ángel del Señor se le apareció en una llama de fuego, en medio de una zarza. Moisés miró atentamente y se dio cuenta de que la zarza ardía en el fuego, pero no se consumía.»

⁸⁵⁷ Coomaraswamy, “el árbol invertido” <http://www.geocities.com/simbolos/arbinv1.htm> este estudio se publicó por primera vez en *Quarterly Journal of the Mythic Society* (Bangalore), XXIX (1938). También se explica en Guénou, René, Págs. 281-293, “El árbol del mundo”, “El árbol y el Vajra”, “El árbol de la vida y el licor de la inmortalidad” *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, 1995; págs. 117 y ss., entrada “Árbol”, Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.)

⁸⁵⁸ Por ejemplo, págs. 511 y ss., entrada de “fuego” Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007 y “fuego”, Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1991.

⁸⁵⁹ Jer 17,6 «Será como la zarza del desierto, que nunca recibe cuidados: que crece entre las piedras, en tierras de sal, donde nadie vive.»

estudiados, como Vicente Huidobro⁸⁶⁰, Emilio Adolfo Westphalen⁸⁶¹ o Xavier Abril⁸⁶². En la idea del páramo bíblico donde crece la zarza Jorge Carrera Andrade escribe “El país del exilio no tiene árboles”⁸⁶³. Cuando este árbol no cumple una señal tan espiritual, suele estar enmarcado en por un lugar propicio a la imagen negativa, como en el caso de Aurelio Arturo donde sus árboles aparecen en la noche⁸⁶⁴ o son símbolos del alma⁸⁶⁵. Como tal simbología se ha visto en los casos parciales de Federico García Lorca⁸⁶⁶ y María Zambrano⁸⁶⁷ que, al intentar explicar teóricamente el acto poético o la creación vacía evocan un “bosque”, y un lugar vacío en él donde se permite la creación.

Este espacio aparece en forma de vacío del propio motivo vegetal, como en el caso del poema de José Manuel Arango

tendido
sobre la hierba ardida
te deseo⁸⁶⁸

El árbol en Arango es el espacio que rodea a la noche y la puebla⁸⁶⁹. Esta imagen de lo luminoso del deseo que está cercano al espíritu también aparece imaginado como

⁸⁶⁰ «Árbol solitario, eres como un ciego que se quedara solo en medio de la noche, ebrio de cielo y de vacío». Pág. 238, “El poeta dio una tarde los salmos del Árbol”, Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003

⁸⁶¹ «Que mirar algo que se aleja tanto de ser un árbol/ Como un pensamiento que regresa de ser un pensamiento/ Se despegue una nada tras otra/ Crece una nada sobre otra nada» Pág. 37, Westphalen, Emilio Adolfo, *Bajo zarpas de la quimera*, Madrid, Alianza, 1991.

⁸⁶² «Nada más que una ventana oscura y el vacío del mundo./ Nada más que el hombre destruido, la sombra del árbol y de la amada.» Pág. 84, Abril, Xavier, *Poesía inédita (1921-1976)*, Montevideo, Graffiti, 1994.

⁸⁶³ En el poema se puede leer, «Sólo la extensión vacía donde crece/ la zarza ardiente de los sacrificios» para describir el páramo del exilio. Pág. 584, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

⁸⁶⁴ «En la noche balsámica, cuando la sombra es el crecer desmesurado de los árboles,/ me besa un largo sueño de viajes prodigiosos» Pág. 28, Arturo, Aurelio, *Obra e imagen*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977.

⁸⁶⁵ «En las hojas murmuraban lejanías de países remotos,/ rumoraban como lluvias de verdeante alborozo,» Pág. 58, Arturo, Aurelio, *Obra e imagen*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977.

⁸⁶⁶ «El poeta que va a hacer un poema dentro de su campo imaginativo tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo» Pág. 108, García Lorca, Federico, *Conferencias I*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

⁸⁶⁷ Que titula uno de sus libros sobre la experiencia cumbre como *Claros del bosque*. Ver Zambrano, María, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

⁸⁶⁸ Pág. 94, Arango, *Poesía completa*. Nótese la similitud de esta posición corporal con la del fin de “La subida al Monte Carmelo” de San Juan de la Cruz que dice «cesó todo y dejéme,/ dejando mi cuidado/ entre las azucenas olvidado» Pág. 254, Cruz, san Juan de la, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1994.

⁸⁶⁹ «y abrimos la ventana y entre los árboles/ hechos de dura sombra está sólo/ el aroma de las frutas en sazón» pág. 26, Arango, *Poesía completa*. «y el vuelo/ bello y curvo sobre los árboles/ vencidos: memoria del viento» Pág. 54, Arango, *Poesía completa*.

árbol en Ferrari, que se mezcla siempre en medio de otras imágenes⁸⁷⁰. En Giovanni Quessep esta imagen del árbol cobra más fuerza cuando se personaliza, nombrando especies concretas de árboles que giran en torno a la muerte o la inmortalidad⁸⁷¹, que vienen a ser lo mismo en la imagen negativa debido a su propiedad de univocidad no concreta. Aunque también aparece la imagen del árbol o su término colectivo “bosque”, como uno de los elementos que sostiene la “fábula” símbolo en él de la eternidad⁸⁷². Con esta analogía de árbol-espíritu se rescata la idea de lo inefable de una conexión común a estos poetas, tanto con las tradiciones sagradas como con la literaria.

En este campo de un símbolo vegetal y sagrado, está la “espiga”, que tiene sus raíces en los Misterios de Eleusis, que une la vida vegetal con la muerte y la inmortalidad⁸⁷³ y en este sentido la utiliza Ruben Darío⁸⁷⁴. César Vallejo se sirve de esta imagen con escasez, pero va de principio a fin de su poesía. Al comienzo tiene un valor

⁸⁷⁰ «formo de nuevo un árbol un cabello un sol/ y engendro en segundo en tercer grado/ lo que sucede entre dos cuerpos» Pág. 56, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*. «sólo entonces despertamos vemos suspensas/ la vida en el árbol en la piedra/ el árbol es ya árbol y desde siempre eso/ la piedra y la flor y de piedra y la araña teje/ la eternidad desde el hueco del tiempo y todo es/ de golpe» Pág. 108, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*.

⁸⁷¹ Los más habituales son los cipreses «Sólo, a veces, de noche/ tu blancura que reina/ aún en los cipreses/ o en el patio mortal de lo que sueñas» (pág. 156, Quessep, *Metamorfosis del jardín*), «Yo soy el encantado/ del sueño o el destino/ el que retorna de la muerte/ con una rama de ciprés florido» (pág. 165, Quessep, *Metamorfosis del jardín*), «No vuelvas a tu reino/que el jardín ya es cristal, ciprés el cielo,/ y guarda las cenizas/ de la palabra o del encantamiento.» (pág. 169, Quessep, *Metamorfosis del jardín*) y los almendros «No dejes que me pierda/ nuevamente su canto,/ sálvame de la reina de la noche/ y de las flores de su almendro blanco» (pág. 161, Quessep, *Metamorfosis del jardín*). El almendro, por la almendra amarga que es un fruto venenoso hace referencia a la muerte, igual que el ciprés, árbol antiguamente consagrado a Hades y que antes significaba la inmortalidad debido a su carácter perenne (Pág. 298, entrada de “Ciprés”, Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007 y la misma entrada para Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1991). Con respecto al simbolismo de los árboles de hoja perenne es interesante el artículo de Guénon, “El árbol de la vida y el licor de la inmortalidad”, págs. 336 y ss., Guénon, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, 1995.

⁸⁷² «Todo pasado es bello y habla una lengua desconocida,/ la fuente nos dice historias lejanas,/ o la hoja seca entre las páginas de un libro/ nos lleva de la mano hasta su árbol de fábulas.» Pág. 187, Quessep, *Metamorfosis del jardín*, «La luna que ahora ves ya no es tu alma/ y es tu bosque el ayer de otras violetas.» Pág. 162, Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

⁸⁷³ Otto, W.F., “El sentido de los Misterios eleusinos” en VV. AA., *Hombre y sentido. Círculos Eranos III*, Rubí (Esp.), Anthropos, 2004 y el libro de Kerényi, Karl, *Eleusis: una imagen arquetípica de la madre y la hija*, Madrid, Siruela, 2004. Uno de los puntos comunes de estos dos estudios es la vinculación de estos misterios con la muerte y el renacimiento (en forma de sexualidad o fecundidad).

⁸⁷⁴ «sientan los soplos agrarios de primaverales retornos/ y el rumor de espigas que inició la labor triptolémica.» Pág. 49, Darío, Rubén, *Cantos de vida y esperanza*, Barcelona, Debolsillo, 2004. Rocío Oviedo aclara en una nota que Triptolomeo es el héroe griego ligado a los Misterios de Eleusis que recibió como orden de la diosa Deméter esparcir los granos de trigo montado en un carro tirado por dragones alados.

de madurez⁸⁷⁵ y se usa con mayor profusión, que en sus últimos poemas, donde, pese a estar en un borrador de *España aparte de mí este cáliz*⁸⁷⁶, aparece en una versión definitiva del *Poemas humanos*, donde funciona como símbolo de fecundidad⁸⁷⁷. Aunque Vallejo no vincula directamente la espiga al pan, es la analogía más usada en la poesía del siglo XX⁸⁷⁸. Sin embargo la corriente de la imagen negativa se desvincula de esta mayoría debido al uso particular que une la semilla a la metáfora que ofrecía san Pablo sobre la muerte⁸⁷⁹. Con este sentido de muerte fecunda, casi erótica, la usa Jorge Rojas⁸⁸⁰, Octavio Paz⁸⁸¹ y Carlos Obregón la depura hasta limarla en un sentido espiritual propio de su poética⁸⁸². Como este sentido de vida y muerte aparece en Efraín Jara Idrovo⁸⁸³. Con este se cierra el límite de una imagen simbólica, utilizada muy poco por los autores que cristalizan la imagen negativa en los años setenta, pero que describe un comportamiento general del resto de autores que la utilizan.

Hay otra imagen que expresa la idea de infinitud en estos autores y es la de “abismo”, entendido también por “cima” o “mar”. Las tres imágenes son un trasfondo de la “profundidad”⁸⁸⁴ Juan Ramón utiliza la imagen del “mar” como un infinito con

⁸⁷⁵ «Anoche, unos abriles granas/ capitularon ante mis mayos desarmados de juventud; [...]// Espiga extraña, dócil. Sus ojos me asediaron/ una tarde amaranto que dije un canto a sus/ cantos;» pág. 98, Vallejo, César, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2002.

⁸⁷⁶ «Dios te salve [y te nutra de cielo,]/ padre polvo [que estás en la espiga.]»Pág. 479, Vallejo, César, *Obra poética*, Madrid, ALLCA XX., 1996.

⁸⁷⁷ «Luego, haciéndome del átomo una espiga,/ encenderé mis hoces al pie de ella/ y la espiga será por fin espiga.» Pág. 265, Vallejo, César, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2002.

⁸⁷⁸ Un ejemplo característico de la idea de pan/semilla/abundancia lo podemos encontrar en cualquier ejemplo que nos ofrezca Pablo Neruda: «Se abrieron las puertas/ y la espiga salió a ser derramada.» Pág. 106, Neruda, Pablo, *Canto general*, Santiago de Chile, Pehuén, 2005.

⁸⁷⁹ 1ª Cor. 15, 36-37 «Lo que tú siembras no revive si no muere. Y lo que tú siembras no es el cuerpo que va a brotar, sino un simple grano»

⁸⁸⁰ “El agua”, «Llueve, y el mundo goza de tu vuelo;/ danza la espiga, ábrese la gleba/ y es más dulce cantar cuando se prueba/ tu líquido que sabe a nuestro suelo.» Pág. 447, Rojas, Jorge, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1986.

⁸⁸¹ «caminas como un árbol, como un río/ caminas y me hablas como un río,/ creces como una espiga entre mis manos, / lates como una ardilla entre mis manos,» “Piedra Sol”, Paz, Octavio, *Libertad bajo palabra*, Barral Editores, 1972.

⁸⁸² «El silencio gira en torno de la espiga./ La espiga asciende, palpa, escucha./ Y en el filo del exilio/ la noche florece fervorosamente.» Pág. 85, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985. «donde el alma con fuego soberano/ trashuma esbelta en hondo viaje/ entre estrellas y espigas.» Pág. 58, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985. «El ciprés enciende la oración verde/ de un antiguo rezo, y el cementerio/ guarece paz canora, espigas, flores/ que renacen bajo un rumor de fuentes/ escondidas, de pájaros que duermen.» Pág. 103, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985.

⁸⁸³ «¡pero fuiste apenas crujido de ala de ángel/ de la espiga pisoteada por el casco!» 3.2, vv. 29 y 30, Jara Idrovo, *Sollozo por Pedro Jara*.

⁸⁸⁴ «No hay abismo sin profundidad.[...] La profundadida resulta ser, [...] una forma de vivenciar el tiempo; ella es lo que se cursa a todo lo largo de ese abismal descenso; ella es un transcurso, el viaje mismo que se prolonga según la indeterminable longitud del fuste de una infundada columna que se descende –dórica o salomónicamente- para alcanzar su indeterminando basamento.» Págs. 26-27, Morales

*Diario de un poeta recién casado*⁸⁸⁵. Para hablar de este mar que se convierte en “abismo” se ha seguido esta transformación en el poema analizado de Jorge Rojas “Brisa marina”, donde el abismo pasa a ser una cualidad del mar⁸⁸⁶. Este abismo es simultáneamente una cima, por su posición elevada y como tal se sigue mostrando en la poética del autor⁸⁸⁷. Estas dos imágenes, las de mar⁸⁸⁸ y abismo⁸⁸⁹ cruzan por Carlos Obregón con el sentido de hondura más acentuado si cabe. Antes de desarrollar esta imagen en los poetas de los años setenta, la idea paralela a este abismo que pertenece a un “otro” es, también la “ignorancia”, ya que esta pertenece a “uno”. El yo-poético, mejor caracterizado en César Vallejo⁸⁹⁰ que en ningún otro, se sirve de esa ignorancia para ir más allá, para demostrar y señalarnos los lugares donde no se puede acceder, un horizonte de la mentalidad. Esta idea de la ignorancia se reutilizará en los años setenta y vendrá ligada sobre esta cima/abismo. Jorge Carrera Andrade revitalizará la fusión de este mar metafísico⁸⁹¹, al igual que Sebastián Salazar Bondy lo sugiere como imagen de un lugar sin fondo⁸⁹² o para Jorge Gaitán Durán como el espacio que define el amor carnal⁸⁹³. Todas son ideas de un lugar ilimitado, un “abismo”.

Saravia, José, *La laguna onírica. Crítica de la razón catabática*, Lima, San Marcos, 2007. Ese fondo último es la imagen negativa.

⁸⁸⁵ «Por el mar este/ he salido a otro cielo, más vacío/ e ilimitado como el mar, con otro/ nombre que todavía/ no es mío como es suyo...» Pág. 81, Jiménez, Juan Ramón, *Obra poética*, vol. 1, tomo 2, Madrid, Espasa, 2005.

⁸⁸⁶ «¡Qué afán de elevación tiene su abismo!» págs. 381 y ss., de Rojas, Jorge, *Obras completas*, Madrid, Cultura hispánica del centro iberoamericano de cooperación, 1978.

⁸⁸⁷ «en la cima del júbilo/ ¡ha quedado el poema!» pág. 208, Rojas, Jorge *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1986.

⁸⁸⁸ «Cada instante surge del mar y al mar retorna/ peregrino del viento y de las olas,/ dejando tras las cosas un lamento de vastas oquedades sumergidas.» Pág. 65, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985.

⁸⁸⁹ En los versos finales de su libro *Estuario* cifra el sentido del título con la idea de abismo: «estuario eterno/ abismado en el tiempo,/ transcurso del fuego en el agua./ Estar inerme, estar de ser entero.» Pág. 134, Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985.

⁸⁹⁰ El primer verso de toda la obra de Vallejo es un verso dedicado a la ignorancia: «Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!» Pág. 59, Vallejo, César, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2002.

⁸⁹¹ «El mar se pueble de algas de colores./ El espacio descubra su secreto.» “Libro del destierro”, XIX, pág. 563, Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

⁸⁹² «arrojemos al mar las máquinas felices que resuenan todo el día,/ y vayamos al corazón de esa tumba/ para sacar de ahí un polvo de siglos que está olvidado todavía.» Pág. 157, Salazar Bondy, Sebastián, *Obras de Sebastián Salazar Bondy. Poemas*, Lima, Moncloa, 1967.

⁸⁹³ «Hacia el azul del mar corro desnudo./ Vuelo a ti como al sol y en ti me anudo,/ Nazco en el esplendor de conocerte.» Pág. 171, “Sé que estoy vivo”, Gaitán Durán, Jorge, *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1975.

Sin embargo este mar casi desaparece en los poetas que cristalizan la imagen negativa, quedándose con el “abismo” de una forma más intensa. Giovanni Quessep⁸⁹⁴ es el lugar donde la mirada no puede llegar más lejos, pero donde sigue formulándose una vida. Para Jaime Saenz⁸⁹⁵ es probable que tenga matices gnósticos⁸⁹⁶ o, como mínimo, es una imagen polar que pertenece al comienzo cosmogónico y límite de un mundo. Esta misma posibilidad se desarrolla en Ojeda, que utiliza esta imagen profusamente⁸⁹⁷ hasta recupera la imagen de mar/abismo⁸⁹⁸, ya que su imaginario gira en torno al transporte marino, desde el título en el que se recogen sus obras como *Arte de navegar* a algunas de sus imágenes sobre lo sagrado⁸⁹⁹. Este es un caso de los peruanos, que parecen incluir los tres el mar. Ferrari y Varela se sirven del mar. El primero como de una superficie y de un lugar sin fondo que vincula ambas cosas simultáneamente⁹⁰⁰. La segunda es un elemento de ascensión en un poema concreto⁹⁰¹.

⁸⁹⁴ «Del jardín en verano/ nos queda la ceniza./ apenas ese abismo/ desde donde no vemos sino tréboles blancos» Pág. 235, Quessep, *Metamorfosis del jardín*. «¿Dónde/ quedó aquella alma o cuerpo/ de mi demonio, abismo que conoces?» Pág. 161, Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

⁸⁹⁵ «En el calor del verano, en el frío del invierno, en la luz de la primavera./ -en un abrir y cerrar de ojos./ Rasgando el horizonte o sepultándose en el abismo,/ aparece y desaparece la verdadera vida.» Pág. 249, Saenz, *Obra poética*. «En el ánima substancial, de la sincronía y de la duración del mundo,/ que se interna en el abismo en que comenzó la creación del mundo, y que se hunde en la médula del mundo,/ se hace perceptible un olor, que podrás reconocer fácilmente, por no haber conocido otro semejante;/ el olor de verdad, [...]//Y es por lo que nadie tiene idea del abismo y por lo que nadie ha conocido el abismo ni ha sentido el olor del abismo,» Pág. 258, Jaime Saenz, *Obra poética*.

⁸⁹⁶ Según los textos valentinianos, los gnósticos creían que el Abismo era el principio motor del Pleroma, primera creación del universo «Una vez, pensó este Abismo emitir de su interior un principio de todas las cosas, y esta emisión que pensaba emitir la depositó a manera de simiente en Silencio, que vivía con él, como en una matriz» Pág. 17, *Los gnósticos*, vol. 1, Madrid, Gredos, 2002. Esta cita podría ser el origen de la idea de Jaime Saenz en el verso «se interna en el abismo en que comenzó la creación del mundo», pág. 258, Saenz, *Obra poética*, aunque en el abismo gnóstico reina una cualidad masculina (activa, positiva, eléctrica...), y siendo en su poemario de cualificación femenina (pasiva, negativa, magnética...).

⁸⁹⁷ «Y estamos afuera, aterrados, palpando el abismo» Pág. 83, Ojeda, *Arte de navegar*. «Y todo allí será crujiente abismo,/ sentirás estremecerse aullantes esferas rígidas:» Pág. 10, Ojeda, *Arte de navegar*. «El borde iluminado resuena: es otro abismo/ Quien aquí ordenó sus contemplaciones.» Pág. 26, Ojeda, *Arte de navegar*. «Y del reposo que, tremante, calcina al Abismo/ -Inerte fuego, los designios- canta el polvo hirsuto./ Descanso terrenal, huesos hurgados por el Tiempo.» Pág. 75, Ojeda, *Arte de navegar*. «La altitud del aire en su penoso abismo/ Convertida la tierra en la hierba y los árboles en ríos,» Pág. 100, Ojeda, *Arte de navegar*. «Tiempo agrietado y confuso, tiempo de muertes/ y áridos abismos humanos» Pág. 110, Ojeda, *Arte de navegar*.

⁸⁹⁸ «Perfectos mares del humo jarcias con muros/ Y crestas de abismo.» Pág. 102, Ojeda, *Arte de navegar*.

⁸⁹⁹ «Es el mar, dios apacible y rencoroso,/ Pétreo refugio/ donde resonarás para siempre como un agua rota.» Pág. 16, Ojeda, *Arte de navegar*. «Los mares, sed por viñas, bordes al pie del llano/ Que acopia fermentados ríos piedras sin fin/ Acosado por el día, sangre detenida en pálpito y ceguera/ Donde el tiempo se cobija de la edad y su rumor crepita.» Pág. 102, Ojeda, *Arte de navegar*.

⁹⁰⁰ «sustentado en su hartura su deseo/ llevando al mar el viento del desierto» pág. 70, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*. «donde se fija la amargura o ceja/ la estela de miradas que se aleja/ y un tranquilo naufragio en mar de espejos/ y esto está aquí y se anuda en apariencia/ y el presente se funde en inconsciencia» Pág. 92, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*. «todo al revés acaso en su imagen:/ uno inconsútil nulo sin fisura/ mar derramado en sombra» Pág. 105, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*.

⁹⁰¹ «el nadador contra la corriente/ el que asciende de mar a río/ de río a cielo/ de cielo a luz/ de luz a nada.» Pág. 162, Varela, *Donde todo termina abre las alas*.

Para ellos esta conexión con el abismo es débil, pero todavía existe. Cuando se construye un “abismo” aparece la ignorancia⁹⁰², que da la unión divina⁹⁰³. Estas partes de un extremo generador del abismo y la “ignorancia” (o no-saber) que comienza a hacer andar el mecanismo de la palabra⁹⁰⁴ y la unión, son imágenes estrechamente ligadas en estos poetas.

¿Existe una experiencia cumbre unitaria en estos poetas? No. Sin embargo sí que existe en todos la expresión, como acabo de señalar, unas imágenes que están en el límite de la experiencia y la metafísica. También existe, por lo señalado, dos clasificaciones para estos poetas atendiendo al esquema que usa Panikkar⁹⁰⁵ para comparar entre sí las experiencias cumbres religiosas. Este sistema consiste en una doble división dualista. Por un lado el entramado trascendente (que admite y busca una fuerza superior) y por otro, el inmanente (que busca la liberación en los espacios de la realidad). Si aplicamos a las poéticas estudiadas esta división, encontraremos que los poetas trascendentes son Juan Ojeda, Carlos Obregón, Giovanni Quessep, Américo Ferrari y Jaime Saenz. Los inmanentes serían José Manuel Arango, Efraín Jara Idrovo, Jorge Carrera Andrade y Blanca Varela. Todos ellos, superan el sistema lineal de pensamiento a través de la imagen negativa y este se convierte en puntual (cuando es una poética de trascendencia) o perenne (cuando se da un caso de inmanencia).

La imagen negativa articula, a través de su vacío interior (que es lo que he llamado la univocidad no concreta), un amplio mecanismo de cualidades de transformación de lo sagrado en cuatro marcos ambientales o imaginarios: el silencio, la noche, la muerte y el vacío.

⁹⁰² «y entonces nada habrá seguro/ y será necesario de nuevo cavar/ hacer» pág. 47, José Manuel Arango, *Poesía completa*. Este abismo se abre cuando “arde” (recordemos la relación del fuego con el mundo vegetal) en este poema la casa y el yo poético se refugia en el acto, en esta ignorancia que une muerte (cavar) y vida (hacer, empezar).

⁹⁰³ «terco azul/ ignorancia de estar en la ajena pupila/ como dios en la nada.» Pág. 106 Varela, *Donde todo termina abre las alas*.

⁹⁰⁴ «El no-saber no es una ignorancia sino un difícil acto de superación del conocimiento. [...] En poesía, el no saber es una condición primera; si hay oficio en el poeta es en la tarea subalterna de asociar imágenes» Pág. 25, Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México D.F., F.C.E., 1983.

⁹⁰⁵ Pág. 327, Panikkar, Raimon, *Mito, Fe y Hermenéutica*, Barcelona, Herder, 2007.

El silencio es el gran factor de negación de sentido, pero no de su abolición⁹⁰⁶. A través de él la palabra puede construirse y con él el lector reconstruye un sentido íntimo de las palabras.

La noche es la implicación visual del poema en la creación de atmósfera⁹⁰⁷. Como se ha ejemplificado con el estudio de Guénon, existe una “noche superior” que nos habla desde el punto de vista de lo inmutable. Esta perspectiva diferencia la totalidad y la aúna en el Principio, el Sí mismo, el Uno...

La muerte es el marco más usado por los poetas. Es el tema más común en su figuración, no sólo como marco, sino como expresión de la vida. Como negativo de lo perenne (Jaime Saenz⁹⁰⁸) la muerte define los márgenes de la vida indestructible. Es una muerte sin principio ni final, que no puede ser aceptada en la vida (Varela⁹⁰⁹) si no es nueva (Quessep⁹¹⁰), que está pendiente sobre el ser humano (Ferrari⁹¹¹) y sobre los que el poeta ama (Ojeda⁹¹²). Es la imagen que señala las posesiones concretas de la conciencia (Jara Idrovo⁹¹³) y las diluye en esa imagen sin fondo ni forma (Arango⁹¹⁴).

El vacío es un elemento que adquiere nombres diversos como “hueco”⁹¹⁵ o “nada”⁹¹⁶, y en menor medida “vacío”⁹¹⁷. El vacío es el espacio que permite al poema

⁹⁰⁶ «deja en el aire la palabra dada/ la nada/ quédate oyendo desterrado/ ese rumor de tierra en que germinan los silencios» Pág. 105, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*.

⁹⁰⁷ «la casa que reduce la noche a límites/ y la hace llevadera» Pág. 47, Arango, *Poesía completa*.

⁹⁰⁸ «Qué tendrá que ver el vivir con la vida; una cosa es el vivir, y la vida es otra cosa./ Vida y muerte son una y misma cosa.» Pág. 260, Saenz, *Obra poética*.

⁹⁰⁹ «todo para decir/ que alguna vez estuve/ atenta desarmada/ sola/ casi en la muerte» Pág. 155, Varela, *Donde todo termina abre las alas*. «Porque tú gusano, ave, simio, viajero, lo único que no sabes es morir ni creer en la muerte, ni aceptar que eres tú mismo tu vientre turbio y caliente» Pág. 126, Varela, *Donde todo termina abre las alas*.

⁹¹⁰ «Su leyenda deshace/ Los días y los pájaros/ La muerte es este olvido/ Sin cesar inventando» Pág. 103, Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

⁹¹¹ «uno no vuelve en sí sino por esa muerte/ que libera presencia en una imagen» Pág. 103, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*.

⁹¹² «Todo se oscurece presagiando la muerte del día, y ya no habrá/ más días sobre la tierra árida, o no habremos nosotros.» Pág. 8, Ojeda, *Arte de navegar*. Aunque también este poeta utiliza la imagen de la muerte para explicar negativamente la condición humana: «no hay interior ni exterior: sólo/ muerte y origen-» Pág. 11, Ojeda, *Arte de navegar*.

⁹¹³ «piedras que han ido consumiendo su presencia/ devoradas por la supuración de la muerte» 2.3, 2 y 25, Jara Idrovo, *Sollozo por Pedro Jara*. También en Jara Idrovo se ve la muerte de los seres queridos «pero tu muerte crecía más rápido que mi amor» 3.1, 14, Jara Idrovo, *Sollozo por Pedro Jara*.

⁹¹⁴ «perdido/ por los ciegos senderos/ de la música// tienes el rostro/ que tendrás en la muerte» Pág. 23, José Manuel, *Poesía completa*.

⁹¹⁵ Por ejemplo, en estos versos, «y la araña teje/ la eternidad desde el hueco del tiempo y todo es/ de golpe» Pág. 103, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*.

⁹¹⁶ «En medio de la noche nada se ve y nada se siente» Pág. 19, Ojeda, *Arte de navegar*.

⁹¹⁷ «un vacío presidido por el propio vacío» Pág. 264, Saenz, *Obra poética*.

centrar su atención en un objeto concreto y el que, a la vez, hace de la imagen un objeto ilimitado⁹¹⁸. Si se da la expresión del vacío en el vacío, no se puede imaginar, no crea una sombra o una forma que nos pueda perfilar una imagen y queda completamente vetada a la lírica. Es la línea que diferencia los poetas de los místicos, a la vez que la relación que tienen con la muerte. Los poetas son más temerosos (por lo menos por escrito) ante ella, ya que han perdido la fe en una redención trascendente⁹¹⁹.

Por otro lado, de la expresión de la imagen negativa durante parte del siglo XX andino, he podido corroborar que esta división planteada entre la imagen melancólica y la imagen negativa se ha fortalecido. La imagen melancólica obtuvo una expresión predominante durante las vanguardias y su proyección en las neo-vanguardias de los años setenta (que en este estudio se deja de lado) también vuelve a ser de primer orden. Sin embargo resonó en autores como Jorge Eduardo Eielson. También he comprobado que los autores andinos más citados en antologías (Álvaro Mutis, Carlos Germán Belli y Javier Sologuren) son grandes constructores de la imagen melancólica. Así se puede entender, aunque sólo sea a través de este ejemplo, que la imagen melancólica es la que aparece en mayor número de poemas durante los años sesenta y setenta.

Sin embargo en los años setenta ocurre, por primera vez, un rebrote, disperso, pero significativo, de la imagen negativa. Esta consigue cristalizarse en las similitudes y disonancias que aquí se han estudiado. La importancia de la fábula y la expresión del amor como un eterno humano y como metáfora de lo inmóvil (la leyenda⁹²⁰) que permanece en lo siempre cambiante (la fábula⁹²¹), son las expresiones del interior de la poética de **Giovanni Quessep**. Para **Américo Ferrari** la investigación lingüística es sinónimo de “progreso” o del espíritu poético hacia la nada⁹²². Para **José Manuel Arango** es la inmanencia, la situación concreta que ha perdido su casualidad y

⁹¹⁸ «Nada ni nadie se queda; es uno mismo./ Todo se queda con uno, y nada se queda» Pág. 271, Saenz, *Obra poética*.

⁹¹⁹ «Aquí lo oscuro, deslumbrante luz seca/ Sin salida improbable ascender. Retornar/ Donde nunca hemos estado» Pág. 89, Ojeda, *Arte de navegar*.

⁹²⁰ «Quien crea en la leyenda/ Puede mirar las nubes/ Verá que empieza a detenerse el tiempo» Pág. 99, Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

⁹²¹ «la hoja seca entre las páginas de un libro/ nos lleva de la mano hasta su árbol de fábulas» Pág. 187. Quessep, *Metamorfosis del jardín*.

⁹²² «el verbo ambiguo apresa nada/ esencia volada/ responde a su agotado insistir» Pág. 103, Ferrari, *Para esto hay que desnudara la doncella*.

causalidad para poder, desnuda, servir a propósitos más amplios⁹²³, como un servicio estético, una profundidad filosófica y una cosmovisión que busca lo esencial del ser humano. En **Efraín Jara Idrovo** se mantienen temas que podrían recorrer todo el siglo pasado: la muerte, el sexo, la finitud... sin embargo es su modo de acercarse a ellos (de una forma filosófica y coherente con la práctica) el que revela el gran estado inmóvil que en todos esos temas subyace⁹²⁴. Bordear y señalar lo inmóvil es un logro de sus poemas. Con **Juan Ojeda** hay que enfrentarse a una labor de otros siglos. Desenterrar la alquimia y sus valores tradicionales e intentar sentir cómo, en su amalgama, podían construirse centenares de puentes teóricos que eran la raíz de un mismo puente. Es la experiencia barroca más ingenua, sin necesidad de apelar al barroco histórico, sino desde el reflejo de su espíritu de erudición y vigor⁹²⁵. **Jaime Saenz** es el buscador del morir y un obseso de la muerte. Su diálogo está bifurcado⁹²⁶, ya que se hace con el silencio, la oscuridad, el vacío... elementos que no responden, sino que son receptores dadivosos, que otorgan siempre lo que uno les da, como espejos oscuros. Las imágenes de su poesía (incluso las más banales y crudas) gravitan en este diálogo o provocación de lo no-manifestado⁹²⁷. Al final, el diálogo de la forma sobre la forma y de la música por encima de ella, la búsqueda, en muchas ocasiones, de una música callada y del tema de la reflexión, el valor de la sencillez⁹²⁸ y las diversas transformaciones del mundo son los rasgos que particularizan a **Blanca Varela** frente a estos autores.

A pesar de estas diferencias que señalan a un mismo centro, he encontrado a través del análisis varias soluciones retóricas comunes de las que ellos se sirven para crear la atmósfera de la imagen negativa. Estas situaciones no estaban previstas

⁹²³ «el techo que cubría un fuego manso/ arderá// y entonces nada habrá seguro/ y será necesario de nuevo cavar/ hacer» Pág. 47, José Manuel Arango, *Poesía completa*.

⁹²⁴ «como el espejo/ tiene la ilusión del fondo/ pero no otro lado/ brillo de la obsidiana/ fijeza inmemorial/ transparencia sin interioridad de lo inerte// nada circula en él» Pág. 143, Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*.

⁹²⁵ Sólo con la cita de los títulos que hacen referencias ocultistas bastará para hacerse una idea “Swedenborg”, “Paracelso”, “La Noche”, “Stultifera Navis”, “Caput Mortum”, “Eleusis”, “Hermes Trismegisto”, “Dioscuros”, “Nomo Orthio”, “Kerygma”, “Laquesis”, “Confesión de Mencio”, “Mutanabbi”, “Ángelus Silesius”, “Orfeo en el Hades” y “Mar Órfico”.

⁹²⁶ «Estoy separado de mí por la distancia en que yo me encuentro» Pág. 240, Saenz, *Obra poética*.

⁹²⁷ «Si eres brujo, ríete. Mas si no lo fueses, y te dicen que el diablo te persigue, no te rías» Pág. 254, Saenz, *Obra poética*.

⁹²⁸ «terco azul/ ignorancia de estar en la ajena pupila/ como dios en la nada» Pág. 107, Varela, *Donde todo termina abre las alas*.

teóricamente⁹²⁹, pero en la práctica han demostrado ser eficaces. Así son dos las situaciones previas o simultáneas a la expresión de la imagen negativa: las preguntas y la retórica de la negación.

La pregunta, cuando sirve de puerta suele ser una cuestión que está entre la pregunta retórica y la pregunta metafísica. No satisface a ninguno de los dos planos completamente, por lo general no tiene respuesta en el poema⁹³⁰, pero en la extensión de su respuesta y la tensión que crea con el mundo al que se pregunta, crea una univocidad no concreta. La pregunta abre un espacio vacío, sólo ocupado por la misma pregunta y como tal se usa como imagen negativa ya que cumple las condiciones de identificación (del lector en la pregunta) en el proceso intensivo y de univocidad no concreta (al suponerse una respuesta que no se da).

La retórica de la negación es la vía que muchos místicos han utilizado para la expresión de las cualidades divinas. De hecho a esta herramienta se le debe el término de “mística apofática” (la mística del no-nombre). Este mecanismo tiene una densa raigambre metafísica y, sin embargo, aparece con sencillez en estos poemas⁹³¹. Lo que

⁹²⁹ Las previstas teóricamente eran las que se asemejaban a un lenguaje místico, que son la analogía y la paradoja. El añadir estas dos no previstas puede entenderse como productos de la cristalización poética de los años setenta más difíciles de radicar.

⁹³⁰ «¿Qué atroz misterio deambula/ en los posos resecos de la noche?/ Arrojado fatigosamente sobre la tierra árida/ te habrías contentado con nutrir el ardor» Pág. 16, Ojeda, *Arte de navegar*; «¿Qué blanco// Resplandor o declive/ Nos conduce? Veloces/ Navíos en el sueño/ Nos revelan su nombre» Pág. 103, Quessep, *Metamorfosis del jardín*; «¿fue verdad?/ con la dulce pertinacia de la cortezas/ te perdí pedroarena» vv. 4.1 2/ 3.2 27/ 3.3 12/ de Jara Idrovo, *Sollozo por Pedro Jara*; «la sombra que en la luz pule un diamante/ quién ha mirado/ quién ha dicho/ lo que es/ el fondo/ de un color» Pág. 76, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*; «cosas que seguramente uno desearía tocar, revelaciones que seguramente uno desearía conocer,/ quién sabe con qué secreto deseo, de llegar a saber quién sabe qué.» Pág. 257, Saenz, *Obra poética*.

⁹³¹ «no sabría decirlo en otras palabras que en silencios/ no podría encontrar la fórmula redonda» Pág. 55, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*. «no sabe decir qué pasa/ sino su inestar» Pág. 101, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*. «no comprende la lluvia ni el dudoso espejear del cielo y de su tierra» Pág. 133, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*. «al más futuro atroz donde no queda/ ceguera ni vagancia ni oraciones/ y ni recuerdo que concilie el cielo-/ ya nada sino todo y sin remedio» Pág. 136, Ferrari, *Para esto hay que desnudar a la doncella*. «Cuando nada quede de ti ni de mí/ habrá agua y sol» Pág. 105, Varela, *Donde todo termina abre las alas*. «lo único que no sabes es morir ni creer en la muerte, ni aceptar que eres tú mismo tu vientre turbio y caliente» Pág. 126, Varela, *Donde todo termina abre las alas*. «No somos ni estamos, únicamente soñamos», Pág. 13, Jara Idrovo, *2 poemas*. «El hombre solo a solas habla/ De un reino que no existe» Pág. 121, Quessep, *Metamorfosis del jardín*. «nadie ha conocido el abismo ni ha sentido el olor del abismo» Pág. 259, Saenz, *Obra poética*. «Nada ni nadie se queda; es uno mismo.» Pág. 261, Saenz, *Obra poética*. «Tú no sabes el secreto –mientras vivas, no me mires ni te acerques.» Pág. 19, Saenz, *Al pasar un cometa*. «Un acontecimiento, sin principio ni fin.» Pág. 36, Saenz, *Al pasar un cometa*. «Todos vivimos en todos, nadie vive ni muere, y cada cual se está por su lado/ -pero nadie sabe lo que pasa» Pág. 53, Saenz, *Al pasar un cometa*. «no hay interior ni exterior: sólo/ muerte y origen» Pág. 11, Ojeda, *Arte de navegar*. «En una sola costumbre difusa/ (ni cuerpo ni mundo)» Pág. 20, Ojeda, *Arte de navegar*. «Si vuelves el rostro, no

demuestra su uso es la clara intuición y vocación metafísica de los autores y de su expresión en un ambiente lírico que consigue trascender, no sólo el límite del lenguaje, sino que va más allá de los límites tradicionales marcados para el pensamiento. También es una señal de transgresión retórica, acercando el lenguaje poético al lenguaje metafísico.

Estos autores que cristalizan la imagen negativa en los años setenta han construido una amplia variedad de estilos que enraízan en la expresión de lo inmóvil, pero esta expresión está fragmentada como una geoda que diese mil imágenes de su centro invisible. Los poetas, cristales de esta piedra, transmiten hacia lo externo, cruzando las paredes opacas del lenguaje, esta luz oscura del interior vacío de la poesía. Sus diferencias se deben a la disimilitud en la inclinación o composición de sus propiedades, que son, en muchos planos, adyacentes. Todas reflejan la imagen de la misma manera, con una identificación en el proceso intensivo del poema y una univocidad no concreta que se extiende tanto a las imágenes como a la carga metafísica del poema. Este centro vacío, imposible de definir y al que se tiende constantemente es la esencia de la poesía y como tal puede entenderse de una forma sagrada, humana, erótica... La multiplicidad es, otra vez, una condición del lenguaje. Así nos lo demuestran estos poetas y sus poemas. El poema que va más allá del lenguaje no sólo dice, también resuena en la experiencia particular. Este resonar se debe a que sus palabras son vacío y vibran en el vacío del lector. Con la idea de esta poesía lo escribió, usando la imagen de los tambores invisibles, Aurelio Arturo:

dónde suenan
en las espesas selvas o en las que fueron selvas
en los desiertos
suenan en siglos y milenios lejanos
transmitiendo en la tierra hasta muy lejos
la palabra humana
la palabra del hombre y que es el hombre⁹³²

hay rumores ni crujidos/ ¿Escuchas?» Pág. 87, Ojeda, *Arte de navegar*. «Donde nunca hemos estado. Ni espacio ni tiempo/ Sólo aleteo de polvo tristísimo./ [...] Ni ascenso ni descenso.» Pág. 89, Ojeda, *Arte de navegar*. «Y los que no vivieron ni soñaron,/ ¿conocerán el tiempo Otro?» Pág. 111, Ojeda, *Arte de navegar*.

⁹³² Pág. 76, Arturo, Aurelio, *Obra e imagen*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977,

Bibliografía

LIBROS DE POESÍA PUBLICADOS POR LOS “AUTORES NOMINALES” EN LOS AÑOS
SETENTA Y BIBLIOGRAFÍA HASTA LA FECHA:

* Libro de poemas que aporta poesías inéditas.

Arango, Jose Manuel:

Ese lugar de la noche, 73; *Signos*, 78.

Poesía

* *Este lugar de noche*, Medellín, Oveja Negra, 1973.

* *Signos*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1978.

* *Cantiga*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1987.

Poemas escogidos, Medellín, universidad de Antioquia, 1988.

Poemas, Medellín, Autores antioqueños, 1991.

Poemas reunidos, Bogotá, Norma, 1997.

* *Montañas*, Bogotá, Norma, 1998.

La sombra de la mano en el muro: antología, Sevilla, Ayuntamiento de Carmona, 2002.

La tierra de nadie del sueño, Medellín, Intergraf, 2002.

Poesía completa, Medellín, Universidad de Antioquia, 2003.

Fe de erratas, Bogotá, Malpensante, 2009.

Poesía completa, Sevilla, Sibilina, 2009

Traducciones

Tres poetas norteamericanos: Whitman, Dickinson, Williams, Medellín, Norma, 1991

El Solitario de la Montaña Fría, poemas de Han-shan, Medellín, Intergraf, 1994

En mi flor me he escondido, poemas de Emily Dickinson, Medellín, Universidad de Antioquia 1994.

Poemas selectos (Emily Dickinson), Medellín, Universidad de Antioquia, 2006.

Ferrari, Américo:

El silencio de las palabras, 72; *Espejo de la ausencia y la presencia*, 72; *La metamorfosis de la evidencia*, 74; *Tierra desterrada*, 81.

Poesía

* *El silencio de las palabras*, Málaga, Cuadrenos del sur, 1972.

* *Espejo de la ausencia y la presencia (trece sonetos y una canción)*, Cuadernos de María Isabel, 1972.

* *Las metamorfosis de la evidencia*, Lima, La Clepsidra, 1974.

* *Tierra desterrada*, Lima, Arybalo, 1981.

* *Figura para abolirse*, Lisboa, Paulo da Costa domingos, 1985.

* *La fiesta de los locos*, Barcelona, Auqui, 1991.

Para esto hay que desnudar a la doncella. Obra poética 1949-1997, Barcelona, Libros de la frontera, 1997.

* *Casa de Nadies*, Lima, Gonzalo Pastor, 2000.

* *Noticias del deslugar*, Barcelona, Libros de la frontera, 2002.

Traducciones

Novalis, *Himnos a la noche y cánticos espirituales*, Barcelona, Ocnos, 1975.

Trakl, George, *Sebastián en sueños*, Valencia, Pre-textos, 2001.

Crítica

Ontología y poesía en César Vallejo, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1971

El universo poético de César Vallejo, Caracas, Monte Ávila, 1972.

El bosque y sus caminos :estudios sobre poesía y poética hispanoamericana, Valencia, Pre-textos, 1993.

VV.AA., *En torno a la poética de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza, 1996.

Jara Idrovo, Efraín:

2 poemas, 73; *Sollozo por Pedro Jara*, 78; *El mundo de las evidencias*, 80; *In memoriam*, 80.

Poesía

**Carta en soledad insondable*, Cuenca (Ec.), Municipalidad de Cuenca, 1946.

* *Tránsito en la ceniza*, Cuenca (Ec.), Universidad de Cuenca, 1947

* *Rostro de la ausencia*, Azuay, n°1 *Elan*, 1948.

* *2 poemas*, Cuenca (Ec.), Casa de cultura, 1973.

* *Sollozo por Pedro Jara*, Cuenca (Ec.), Casa de cultura, 1978.

* *El mundo de las evidencias*, Cuenca (Ec.), Casa de cultura de Cuenca, 1980.

* *In memoriam*, Cuenca (Ec.), Casa de cultura de Cuenca, 1980.

El mundo de las evidencias, Cuenca (Ec.), Casa de la cultura de Cuenca, 1984.

* *Alguien dispone de su muerte*, Cuenca (Ec.), Casa de cultura de Cuenca, 1988.

* *De lo superficial a lo profundo* (1992),

* *Los rostros de Eros*, Cuenca (Ec.), Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1997.

* *El mundo de las evidencias 1945-1998*, Quito, Universidad andina Simón Bolívar, 1999.

Ojeda, Juan:

Arte de navegar, (1962-1974); Eleusis, 72.

Poesía

* *Ardiente sombra* (elegía dedicada a Javier Heraud). Lima, Colección Fronda, número 1, 1963.

* *Elogio de los navegantes*. Trujillo: revista Cuadernos Trimestrales de Poesía, número 37, 1966.

* *Recital*. Lima: Colección Gesta, número 4, 1970.

* *Eleusis*. Lima: Colección Gárgola, número 2, 1972.

* *Arte de navegar (1963-1973)*. Compilación de Jesús Cabel. Guadalupe (La Libertad): Runakay editores, 1986.

Arte de navegar (1962-1974). Lima: Cronopia editores, 2000.

Ensayo

El signo y las palabras, Lima, Juan Mejía Baca, 1978.

Quessep, Giovanni:

Duración y leyenda, 72; *Canto del extranjero*, 76; *Madrigales de vida y muerte*, 77; *Libro del encantado*, 78; *Preludios*, 80; *Poesía*, 80.

Poesía

**Después del paraíso*, Bogotá, Ediciones del tercer mundo, 1961.

**El ser no es una fábula*, Bogotá, Ediciones del tercer mundo, 1968.

* *Duración y leyenda*, Bogotá, Estudio 3, 1972.

**Canto del extranjero*, Bogotá, Editorial Andes, 1976.

* *Libro del encantado*, Bogotá, Colcultura, 1978. (Antología donde *Duración y leyenda* aparece más extenso junto a los poemarios de *Canto del extranjero* y *Madrigales de vida y muerte*)

* *Poesía*, Bogotá, Carlos Valencia, 1980. (en él viene el poemario de *Preludios*)

* *Muerte de Merlín*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1985.

* *Un jardín y un desierto*, Bogotá, El Áncora, 1993.

Antología poética, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993.

* *Carta imaginaria*, Bogotá, El Áncora, 1998.

* *El libro del encantado*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000 (donde viene el poemario *El aire sin estrellas*).

* *Brasa lunar*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2004.

Pasos en el jardín: antología poética, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2004.

* *Metamorfosis del Jardín. Poesía reunida*, Barcelona, Nueva Galaxia Gutenberg, 2007. (donde viene el poemario *Las hojas de la Sibila*)

Poemas Ilustrados, Medellín, Tragaluz, 2008.

Crítica

Eduardo Carranza, Bogotá, Procultura, 1990.

Saenz, Jaime:

Al pasar un cometa 1970/72; Recorrer esta distancia, 73; Bruckner. Las tinieblas, 78;

Poesía

**El escarpelo*, La Paz, Talleres Gráficos “el progreso”, 1955.

**Muerte por el tacto*, La paz, “Editorial Boliviana”, 1957.

**Aniversario de una visión*, La Paz, Burillo, 1960.

**Visitante profundo*, La Paz, Burillo, 1964.

**Recorrer esta distancia*, La Paz, Burillo, 1973.

Obra Poética, La Paz, Biblioteca del sesquicentenario de la república, 1975

**Bruckner. Las tinieblas*, La Paz, Burillo, 1978.

**Al pasar un cometa 1970/72*, La Paz, Altiplano, 1982.

Percorrere questa distanza, Milán, Crocetti, 2000.

Immanent visitor, Berkely, *University of California Press*, 2002.

El escalpelo; Aniversario de una Visión; Visitante Profundo; El río, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 2007.

Novela

El frío, La Paz, Altiplano, 1967.

Imágenes paceñas, La Paz, Altiplano, 1979.

Felipe Delgado, La Paz, Difusión, 1979.

La noche, La Paz, Colegio Don Bosco, 1984.

Los cuartos , La Paz, Altiplano, 1985.

La piedra imán, La Paz, Mariposa Mundial, 1989.

Los papeles de Narciso Lima Acha, La Paz, Instituto Boliviano de Cultura, 1991.

Cuento

Sobre el espanto en los jardines bajo la lluvia, La Paz, Burillo, 1957.

Obras inéditas, La Paz, Centro Simón I. Patiño, 1996.

Café y mosquitero, La Paz, Mariposa mundial, 2000.

Prosa Breve, México, F.C.E., 2008.

Biografías

Vidas y muertes, La Paz, Huyana Potosí, 1986.

Dramas

Obra dramática, La Paz, Plural, 2005.

Varela, Blanca:

Valses y otras confesiones, 72; *Canto villano*, 80.

Poesía

* *Ese puerto existe (y otros poemas)*, Xapala, Universidad Veracruzana, 1959.

* *Luz de día*, Lima, La rama Florida, 1963.

* *Valses y otras falsas confesiones*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1972.

* *Canto villano*, Lima, Arybalo, 1978.

Canto Villano, poesía reunida, 1949-1983, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Camino a Babel: antología, Lima, Secretaría de Educación y Cultura, 1986.

Poemas, Bogotá, Ediciones Embalaje del Museo Rayo, 1988.

* *Ejercicios Materiales*, Lima, Jaime Campodónico, 1993.

* *El libro de barro*, Madrid, Tapir, 1993.

Del orden de las cosas, Caracas, FUNDARTE, 1993.

Poesía escogida (1949-1991), Barcelona, Icaria, 1993.

Canto Villano. Poesía Reunida 1949-1994, México, F.C.E., 1996.

Le livre d'argile, París, Índigo, 1998.

* *Concierto animal*, Valencia-Lima, Pre-textos, 1999.

Como Dios en la nada, Madrid, Visor, 1999.

Exercices materiels, París, Myriam Solal Éditeurs, 1999.

* *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida 1949-2000*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001.

Concert Animal, París, Myriam Solal Éditeur, 2001.

El libro de barro y otros poemas, Lima, Instituto nacional de Cultura, 2005.

Aunque cueste la noche, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007.

Audio

La voz de Blanca Varela, Madrid, Residencia de estudiantes, 2006.

POESÍA CITADA:

Abril Rojas, Gilberto (ant.), *Poesía joven colombiana*, Madrid, Siglo XXI, 1975.

Abril, Xavier, *Poesía inédita (1921-1976)*, Montevideo, Graffiti, 1994.

Alberti, Rafael, *Sobre los ángeles*, Buenos Aires, Losada, 1959.

Arango, Jose Manuel, *Poemas*, Medellín, Autores antioqueños, 1991.

-----, *Poesía completa*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2003.

Arturo, Aurelio, *Obra e imagen*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977.

Auden, W.H., *Los señores del límite*, Barcelona, Nueva Galaxia Gutemberg, 2007.

Belli, Carlos Germán, *En el coto de la mente*, Santiago de Chile, Universitaria, 2006.

-----, *Sextinas y otros poemas*, Santiago de Chile, Universitaria, 1970.

-----, *Alabanza del bolo alimenticio*, México D.F., Premia, 1979.

Carrera Andrade, Jorge, *Obra poética*, Quito, Acuario, 2000.

-----, *Homenaje nacional al poeta*, Quito, Casa de la cultura ecuatoriana, 1976.

Carranza, Eduardo, *Antología de la poesía cósmica y tanática de Eduardo Carranza*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2005.

Celan, Paul, *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1999.

Cruz, san Juan de la, *Obras completas*, Madrid, BAC, 1994.

Darío, Rubén, *Cantos de vida y esperanza*, Barcelona, Debolsillo, 2004.

Eielson, Jorge, *Arte poética*, Lima, Universidad Católica, 2004.

Eguren, José María, *Obra poética y motivos*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005

Ferrari, Américo, *Para esto hay que desnudar a la doncella*, Sant Cugat del Valles (España), Libros de la frontera, 1998.

Gaitán Durán, Jorge, *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1975.

García Lorca, Federico, *El romancero gitano*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996.

Heraud, Javier, *Poesías completas*, Lima, Campodónico, 1975.

Herrera y Reissig, Julio, *Poesía completa y prosas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1998.

<http://web.telia.com/~u25010161/pD.F./PARA%20ESTO%20HAY%20QUE%20DESNUDAR%20A%20LA%20DONCELLA.pD.F> (Aquí viene su obra hasta 1998)

Huidobro, Vicente, *Obra poética*, Madrid, ALLCA, 2003.

Jara Idrovo, Efraín, *2 poemas*, Cuenca (Ec.), Casa de cultura, 1973.

-----, *El mundo de las evidencias*, Cuenca (Ec.), Casa de cultura, 1984.

-----, *Sollozo por Pedro Jara*, Cuenca (Ec.), Casa de cultura, 1978.

-----, *In memoriam*, Cuenca (Ec.), Casa de cultura de Cuenca, 1980.

Jiménez, Juan Ramón, *Obra poética*, 2 vols., 4 tomos, Madrid, Espasa, 2005.

Juarroz, Roberto, *Poesía Vertical*, 2 vols., Buenos Aires, Emecé, 2005.

Keats, John, *Poesía completa*, 2 vols., Barcelona, Ediciones 29, 1997.

-----, *Belleza y verdad*, Valencia (Esp.), Pre-textos, 1998.

Lautréamont, *Cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra, 2005.

Leopardi, *Cantos. Pensamientos*, Barcelona, De Bolsillo, 2008.

López Velarde, Ramón, *Suave Patria y otros poemas*, México, F.C.E., 1987.

Machado, Antonio, *Poesías completas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993.

Mallarmé, Stéphane, *Obra poética*, vol. 2, Madrid, Hiperión, 1980.

Mitre, Eduardo, *Morada*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1975.

Mutis, Álvaro, *Maqroll el Gaviero*, Bogotá, Biblioteca colombiana de cultura, 1975.

-----, *Obra literaria. Poesía (1947-1985)*, Bogotá, Procultura, 1985.

-----, *Caravansary*, México, F.C.E., 1981.

Neruda, Pablo, *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 2000.

-----, *Canto general*, Santiago de Chile, Pehuén, 2005.

Nerval, Gérard de, *Poesía y prosa literaria*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

Obregón, Carlos, *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1985.

Ojeda, Juan, *Arte de Navegar (1962-1974)*, Lima, Cronopia, 2000.

-----, *Eleusis*, Lima, Gárgola, 1972.

Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Austral, 1994.

Paz, Octavio, *Libertad bajo palabra*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

Pessoa, Fernando, *Un corazón de nadie. Antología poética (1913-1935)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001.

Quessep, Giovanni, *Libro del encantado*, Bogotá, Andes, 1978.

- , *Metamorfosis del Jardín. Poesía reunida*, Barcelona, Nueva Galaxia Gutenberg, 2007.
- Ramos Sucre, Jose Antonio, *Obra completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Rilke, Rainer María, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo y otros poemas*, Barcelona, Círculo de lectores, 2000.
- Rojas, Jorge, *Cárcel de amor*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976.
- , *Cuadernos de piedra y cielo*, Bogotá, Biblioteca Colombiana de cultura, 1972.
- , *Obras completas*, Madrid, Cultura hispánica del centro iberoamericano de cooperación, 1978.
- , *Obra poética*, Bogotá, Procultura, 1986.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Saenz, Jaime, “Al pasar un cometa”, “Recorrer esta distancia”, “Bruckner” y “Las tinieblas”, *Obra Poética*, La Paz, Biblioteca del sesquicentenario de la república, 1975.
- , *Al pasar un cometa*, La Paz, Altiplano, 1982.
- Salazar Bondy, Sebastián, *Obras de Sebastián Salazar Bondy. Poemas*, Lima, Moncloa, 1967.
- Sologuren, Javier, *Surcando el aire oscuro*, Madrid, CMB, 1970.
- , *Vida continua (1945-1970)*, Lima, Instituto nacional de cultura, 1970.
- , *Vida continua (1945-1980)*, México D.F., Premia, 1981.

-----, *Folios del enamorado y la muerte*, Caracas, Monte Ávila editores, 1980.

Vallejo, César, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2002.

Varela, Blanca, *Donde todo termina abre las alas*, Barcelona, Nueva Galaxia Gutenberg, 2001.

Westphalen, Emilio Adolfo, *La poesía los poemas los poetas*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 1995.

-----, *Escritos varios sobre arte y poesía*, México D.F., F.C.E., 1997.

-----, *Otra imagen deleznable*, México D.F., F.C.E., 1980.

-----, *Bajo zarzas de la quimera*, Madrid, Alianza, 1991.

Zambrano, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Zambrano*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 2004.

POESÍA ANDINA EN ALGUNAS ANTOLOGÍAS:

Abril Rojas, Gilberto (ant.), *Poesía joven colombiana*, Madrid, Siglo XXI, 1975.

Adoum, Jorge Enrique (ant.), *Poesía viva del ecuador –siglo xx–*, Quito, Grijalbo Ecuatoriana, 1990.

Albareda, Ginés de y Francisco Garfias (ants.), *Antología de la poesía hispanoamericana: Perú*, Madrid, Biblioteca nueva, 1963.

- Araujo León, Óscar, *Como una espada en el aire : antología documental, testimonial y poética de la Generación del 60*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2000.
- Armijos, Gustavo (ant.), *Poesía peruana contemporánea*, Lima, Cultura peruana, 2003.
- , *Antología de la poesía peruana (los años 70)*, Lima, Colegio de periodistas del Perú, 1985.
- Arráiz Lucca, Rafael, *Antología. La poesía del siglo XX en Venezuela*. Madrid, Visor, 2005.
- Balseca, Fernando, *La palabra perdurable*, Quito, El conejo, 1991.
- Bedoya, Luis Iván (ant.), *24 poetas colombianos*, Medellín, Hombre nuevo, 2001.
- Bedregal, Yolanda (ant.), *Antología de la poesía boliviana* (3ª ed.), Cochabamba (Ecuador), Los amigos del libro, 1991.
- Boccanera, Jorge y Saúl Ibargoyen (ant.), *Poesía contemporánea de América Latina*, México D.F., Editores mexicanos unidos, 1982.
- Bravo Velásquez, Sheyla (ant.), *La voz de eros*, Quito, Trama, 2006.
- Cáceres Romero, Adolfo (ant.), *Poésie Bolivienne du xx Siècle*, Ginebra, Patiño, 1986.
- Campaña, Mario (ant.), *Visiones de lo real en la poesía hispanoamericana*, Barcelona, DVD, 2001.
- Carvajal, Iván y Raúl Pacheco (ants.), *Antología de poesía*, Madrid, Alfaguara (Colección literatura de Ecuador), 2009.
- Charry Lara (ant.), *Poesía y poetas colombianos*, Bogotá, Procultura, 1985.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (ant.), *Álbum de poesía Colombiana*, Bogotá, Andes, 1980.
- , *Antología de la poesía hispanoamericana*, México D.F., F.C.E., 1985.

Cote Baraibar, Ramón (ant.), *Poesía colombiana. Antología esencial*, Madrid, Visor, 2006.

Díaz-Granados, Federico (ant.), *Poemas a dios*, Bogotá, Planeta, 2002.

-----, *Poemas a la patria*, Bogotá, Planeta, 2003.

Darío, Rubén, *Antología*, Madrid, Austral, 1999.

Echeverría, Rogelio (ant.), *Antología de la poesía Colombiana*, Bogotá, Procultura, 1995.

Escalona-Escalona, Jose Antonio (ant.), *Muestra de poesía hispanoamericana del siglo XX*, 2 vol., Caracas, Ayacucho, 1985.

Ferrari, Américo (ant.), *Los sonidos del silencio : poetas peruanos en el siglo XX*, Lima, La mosca azul, 1990.

Garcés Larrea, Cristóbal (ant.), *Madrugada: una antología de la poesía ecuatoriana*, Quito, Casa de la cultura Ecuatoriana, 1976.

García Maffla, Jaime (ant.), *Antología poesía colombiana e hispanoamericana*, Bogotá, Panamericana, 1995.

González Vigil, Ricardo (ant.), *Poesía peruana antología general. De Vallejo a nuestros días*. Tomo III. Lima, Edubanco, 1984.

-----, -----, *Poesía peruana Siglo XX. De los años '60 a nuestros días*. Tomo II. Lima, COPE, 1999.

<http://amediavoz.com/> (antología de la poesía en español) Última revisión 25 de febrero de 2008.

<http://sololiteratura.com/php/pais.php?id=15> (autores de Perú) Última revisión 25 de febrero de 2008.

<http://sololiteratura.com/php/pais.php?id=2> (autores de Bolivia) Última revisión 25 de febrero de 2008.

<http://sololiteratura.com/php/pais.php?id=4> (autores de Colombia) Última revisión 25 de febrero de 2008.

<http://sololiteratura.com/php/pais.php?id=7> (autores de Ecuador) Última revisión 25 de febrero de 2008.

<http://www.educared.edu.pe/estudiantes/literatura/index.htm#poesia> (Colección de poesía peruana *Educared*) Última revisión 25 de febrero de 2008.

<http://www.literaturaecuatoriana.com/paginas/poesia2.htm> (poesía ecuatoriana desde 1951) Última revisión 25 de febrero de 2008.

<http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=pais.php&pais=Bolivia> (antología de poesía boliviana) Última revisión 25 de febrero de 2008.

<http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=pais.php&pais=Colombia> (antología de poesía colombiana) Última revisión 25 de febrero de 2008.

<http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=pais.php&pais=Ecuador> (antología de poesía ecuatoriana) Última revisión 25 de febrero de 2008.

<http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=pais.php&pais=Per%FA> (antología de poesía peruana) Última revisión 25 de febrero de 2008.

<http://www.poesiabreve.com/poesiabreve.html> (colección de poesía en español) Última revisión 25 de febrero de 2008.

Jara Idrovo, Efraín (ant.), *Muestra de la poesía cuencana del siglo XX*, Cuenca (Ec.), Casa de la cultura Ecuatoriana, 1971.

Jiménez, David (ant.), *Antología de la poesía Colombiana*, Bogotá, Norma, 2005.

Jiménez, Reynaldo (ant.), *El libro de los sonidos. Catorce poetas del Perú*, Buenos Aires, Último Reino, 1988.

Luque Muñoz, Henry (ant.), *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo xx*, México D.F., Verdehalago, 1996.

López Degregori (ant.), *Generación poética peruana del 60: estudio y muestra*, Lima, Universidad de Lima, 1998.

Madrid, Edwin (ant.), *Poesía ecuatoriana. Antología esencial*, Madrid, Visor, 2007.

Mutis, Santiago (ant.), *Panorama inédito de la nueva poesía en Colombia*, Bogotá, Procultura, 1986.

Oviedo Reire, Makarios (ant.), *Deseábulo. Cuento y poesía*, Quito, Imaginar, 1993.

Pérez Silva, Vicente (ant.), *Libro de los nocturnos*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1997.

Pesántez Rodas, Rodrigo (ant.), *Modernismo y posmodernismo en la poesía ecuatoriana*, Azogues (Ecuador), Casa de la cultura ecuatoriana, 1995.

-----, *Siete poetas de Ecuador*, Cuenca (Ecuador), Atlántida, 1969.

Quessep, Giovanni (ant.), *Ojo que vuela: antología de la poesía contemporánea*, Bogotá, Imagina Ediciones, 2005.

Ramiro Beltrán, Luis (ant.), *Panorama de la poesía boliviana*, Bogotá, Guadalupe, 1982.

Rodríguez Castelo, Hernán (ant.) *Lirica ecuatoriana contemporánea*, Bogotá, Círculo de lectores, 1979

Rodríguez Padrón, Jorge (ant.), *Antología de poesía hispanoamericana (1925 - 1980)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

Tamayo Vargas, Augusto (ant.), *Nueva poesía peruana*, Barcelona, El Bardo, 1970.

Velásquez Guzmán, Mónica (ant.), *Antología de la poesía boliviana. Ordenar la danza*, Santiago de Chile, LOM, 2004.

VV.AA., *Seis poetas actuales*, Bogotá, Fondo de cultura cafetero, 1981.

-----, *Las ínsulas extrañas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002.

-----, *Un país extenso en el cielo*, Manizales, *I Festival de poesía*, 1999.

SOBRE POESÍA Y POESÍA MÍSTICA:

Agamben, Giorgio, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Áltera, 2005.

-----, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia, Pre-textos, 2003.

-----, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

Al-Hallaj, *Diván*, Palma de Mallorca (Esp.), José J. de Olañeta, 2005.

Anónimo, *Las florecillas de San Francisco*, Estella (Esp.), Salvat, 1984.

Aullón de Haro, Pedro, *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*, Málaga, Universidad de Málaga, 2000.

Ayala Poveda, Fernando, *José Manuel Arango: la mirada breve*, Bogotá, Centro Colombo-Americano, 1983.

Bahk, Juan W., *Surrealismo y budismo Zen. Convergencias y divergencias*, Madrid, Verbum, 1997.

Baudelaire, Charles, *Escritos sobre literatura*, Barcelona, Bruguera, 1984.

Barrero Fajardo, Mario, *La obra poética de Álvaro Mutis: entre imperativos y vacilaciones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.

Beneito, Pablo, *La taberna de las luces. Poesía sufi de al-Ándalus y el Magreb (del siglo XII al siglo XX)*, Murcia, Editora regional de Murcia, 2004.

Benjamin, Walter, *Obras. Libro I. Vol. 2*, Madrid, Abada, 2008.

Bermúdez, Silvia, *La esfinge de la escritura: la poesía ética de Blanca Varela*, Newark, Juan de la Cuesta, 2005.

Bloom, Harold, *Poesía y represión*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

-----, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

Bonnett, Piedad, *Imaginación y oficio: conversaciones con seis poetas colombianos*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2003.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas Vol. I*, Barcelona, RBA, 2005.

Brodsky, Josef, *El dolor y la razón*, Barcelona, Destino, 2000.

-----, *Menos que uno*, Madrid, Siruela, 2006.

Cabel, Jesús, *Bibliografía de la poesía peruana 65/79*, Lima, Amaru, 1980.

Cabo Seguinolaza, Fernando (Comp.), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco, 1999.

Cabrera, Miguel, *Milenaria luz. La poesía de Javier Sologuren*, Madrid, El tapir, 1988.

Canepa, Mario A., *Lenguaje en conflicto: la poesía de Carlos Germán Belli*, Madrid, Orígenes, 1987.

- Carrasco, Alfonso, “a manera de guía para el lector” pp. 9-80, Jara Idrovo, Efraín, 2
poemas, Cuenca (Ec.), Casa de cultura, 1973.
- Cheng, François, *La escritura poética china*, Valencia, Pre-textos, 2007.
- Chirinos, Eduardo, *La morada del silencio*, México D.F., F.C.E., 1998.
- Chun, Hae-Chan, *La búsqueda del hombre-dios en las obras poéticas de Vicente Huidobro*, Madrid, Tesis doctoral UCM, 1998.
- Cobo Borda, Juan Gustavo, “La nueva poetadumbre colombiana (1970-1980)” pp. 121-146, *La otra literatura hispanoamericana*, Bogotá, Procultura, 1982.
- , *Para leer a Álvaro Mutis*, Madrid, Espasa, 1998.
- Concha, Jaime, *Vicente Huidobro*, Madrid, Júcar, 1980.
- Costa, René de (editor), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975.
- Cote, Andrea, *Blanca Varela, la escritura y la soledad*, Bogotá, Universidad de los Andes, 1981.
- Cote Baraibar, Ramón, “Giovanni Quessep : duración y leyenda”, págs. 17-21, *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, nº 697, julio/agosto, 2008.
- Darío, Rubén, *Los raros*, Zaragoza (Esp.), Libros del Innombrable, 1998.
- Dhammapada. La enseñanza de Buda*. Barcelona, RBA, 2002.
- Dreyfus, Mariela (ed.), *Nadie sabe mis cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, Lima, Fondo Editorial del Congreso de Perú, 2007.
- Emerson, Ralph Waldo, *El poeta*, León (Esp.) Universidad de León, 1998.
- , *Escritos de estética y poética*, Málaga (Esp.), Universidad de Málaga, 2000.
- Ferrari, Américo, *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Ávila, 1972.

Fernández Pedemonte, Damián, *La producción del sentido en el discurso poético*.

Análisis de Altazor de Vicente Huidobro, Buenos Aires, Edicial, 1996.

García Lorca, Federico, *Conferencias I*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

Gazzolo, Ana María, “Blanca Varela y la batalla poética”, págs. 129-138, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 466, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, abr. 1989.

Gibrán, Khalil, *Pensamientos y meditaciones*, Barcelona, Edicomuniación, 1997.

Hafez Shirazí, *101 poemas*, Guadarrama (Madrid), ed. del oriente y del mediterráneo, 2002.

Heidegger, Martin, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthropos, 1989.

Hernández, Consuelo, *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, Caracas, Monte Ávila, 1995.

Hill, W. Nick, *Tradición y modernidad en la poesía de Carlos Germán Belli*, Madrid, Pliegos, 1985.

<http://www.arquitrave.com/> (revista de poesía colombiana *Arquitrave*) Última revisión 25 de febrero de 2008.

<http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub/es/Intro/index.htm> (Revista *Prometeo*, Colombia y festival de poesía de Medellín) Última revisión 25 de febrero de 2008.

<http://www.palabrasmas.org/nuevoindice.php?cat=3> (revista boliviana *Palabras más...*) Última revisión 25 de febrero de 2008.

<http://www.poesologia.com/> (revista virtual *poesía.org*) Última revisión 25 de febrero de 2008.

<http://www.revista.agulha.nom.br/> (revista *Agulha*, Brasil) Última revisión 25 de febrero de 2008.

<http://www.revista.agulha.nom.br/bh13ferrari.htm> (entrevista a Américo Ferrari) Última
revisión 25 de febrero de 2008

<http://www.revista.agulha.nom.br/bh22valente1.htm> (Américo Ferrari escribe sobre las
virtudes de ascesis espiritual de José Ángel Valente) Última revisión 25 de
febrero de 2008

Jayyam, Omar, *Rubayat*, Madrid, Alianza, 2006.

Joubert, Joseph, *Sobre arte y literatura*, Cáceres (Esp.), Periférica, 2007.

Juarroz, Roberto, *Poesía y realidad*, Valencia, Pre-textos, 2000.

-----, *Poesía y creación: diálogos con Guillermo Boido*, Buenos Aires,
Carlos Lohé, 1980.

Khayyam, Omar, *Rubaiyat*, Barcelona, Edicomunicación, 1994.

Liscano, Juan, *espiritualidad y literatura: una realidad tormentosa*, Caracas, Monte
Ávila, 1976.

López Mills, Tedi, *La noche en blanco de Mallarmé*, México, F.C.E., 2006.

Londoño, Rosa María, *Poesía y esperanza: Giovanni Quessep*, Bogotá, Ediciones San
Libriano, 2008.

Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 2002.

Ly, Nadine (Ed.), *César Vallejo: La escirtura y lo real*, Madrid, Ediciones de la Torre,
1988.

Maya, Cristina, *Jorge Rojas y la generación de Piedra y Cielo*, Tunja, Biblioteca de la
Academia Boyacense de Historia, 2006.

Molano Vega, Mario Alejandro, *La poesía de Giovanni Quessep: crítica , tradición y
perspectivas*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.

- Monasterios Pérez, Elizabeth, *Dilemas de la poesía de fin de siglo: José Emilio Pacheco y Jaime Saenz*, La Paz, Plural, 2001.
- Montale, Eugenio, *Sobre la poesía*, México D.F., F.C.E., 2000.
- Morales Chavarro, Winston, *Poéticas del ocultismo*, Bogotá, Trilce, 2008.
- Morales Saravia, José, *La laguna onírica. Crítica de la razón catabática*, Lima, San Marcos, 2007.
- Mújica, Hugo, *Poéticas del vacío: Orfeo, San Juan de la Cruz, Paul Celan, la utopía, el sueño y la poesía*, Madrid, Trotta, 2002.
- Muñoz Carrasco, Olga, *Sigiloso desvelo: la poesía de Blanca Varela*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.
- Murena, H. A., *La metáfora y lo sagrado*, Barcelona, Laia, 1984.
- Neira Fernández, Carmen, *Rostros y voces de Bogotá : Bogotá en la lente de los poetas : poesía siglo XX*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- O'Hara, Edgar, *Tiene más de avispero la casa: poéticas de Blanca Varela*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007.
- Ordóñez Burgos, Jorge, *La poesía órfica y la sabiduría antigua*, Chihuahua, Instituto Chihuahuense de Cultura, 2002.
- Ordóñez Muñoz, Jorge Elicér, *La fábula poética de Giovanni Quessep*, Cali, Gobernación del Valle del Cauca, 1998.
- Ortega, Julio (ed.), *César Vallejo*, Madrid, 1981, Taurus.
- Palomares Arribas, *La génesis del pensamiento radical en William Blake*, Madrid, Universidad Complutense, 1997.
- Patch, Howard R., *El otro mundo en la literatura medieval*, Madrid, F.C.E., 1956.

- Paternain, Alejandro, "36 años de poesía en el Uruguay" *36 años de poesía uruguaya*, Alfa, Montevideo, 1967
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México D.F., F.C.E., 1972.
- Pessoa, Fernando, *El regreso de los dioses*, Barcelona, Seis Barral, 1986.
- Porchia, Antonio, *Voces reunidas*, Valencia, Pre-textos, 2006.
- Quintero Ossa, Robinson, *13 entrevistas a 13 poemas colombianos y una conversación imaginaria*, Bogotá, Fundación Domingo Atrasado, 2008.
- Rebaza Soralluz, Luis, *La construcción de un Artista Peruano Contemporáneo*, Lima, Fondo Editorial, 2000.
- Rimbaud, Arthur, *Obra poética completa*, Barcelona, DVD, 2007
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- , *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, 2007.
- Romero Vásquez, Amparo, *Verbum poetas colombianos: ensayo*, Medellín, Feriva, 2002.
- Ruiz de Torres, Juan y Enrique Valle, *Arquetipos orales en la poesía española de fin de siglo*, Madrid, Ediciones blancas, 2000.
- Ruiz Gusils, Jorge, *Índice de escritores latinoamericanos*, México, UNAM, 2002.
- Ruiz Portella, Javier (ed.), *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*, Barcelona, Áltera, 2001.
- Rumi, Yalal ud-Din, *Rubayat*, Guadarrama (España), UNESCO, 2003.
- , *Luz del alma*, Madrid, Gaya, 2001.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen, *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

- Ruiz Gusils, Jorge, *Índice de escritores latinoamericanos*, México D.F., U.N.A.M., 2002.
- Santiago, Miguel de, *Antología de poesía mística española*, Barcelona, Verón, 1998.
- Sarabia, Rosa, *La poética visual de Vicente Huidobro*, Madrid, Iberoamericana, 2007.
- Sauter, Silvia, “Entrevista a José Watanabe”, “Confluencia mágica de dos culturas en la creación de José Watanabe”, *Teoría y práctica del proceso creativo*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Schiller, Friedrich, *Poesía ingenua y poesía sentimental*, Buenos Aires, Nova, 1963.
- , *Poesía y filosofía*, Alianza, Madrid, 1994.
- Sefamí, Jacobo, *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozar*, Caracas, Monte Ávila, 1993.
- Shimose, Pedro (ed.), *Álvaro Mutis*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993.
- Siebenmann, Gustav, *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil*, Madrid, Gredos, 1997.
- Suarez, Modesta, *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, Madrid, Verbum, 2003.
- Valente, José Ángel, *Obras completas II. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.
- Valéry, Paul, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1998.
- , *Cuadernos (1894-1945)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.
- Vallejo, César, *Obra poética*, Madrid, ALLCA XX., 1996.
- Ventimilla, María Augusta, *El tiempo, la muerte, la memoria: la poética de Efraín Jara Idrovo*, Quito, Corporación editora nacional, 1999.
- VV.AA., *Preferiría no hacerlo*, Valencia, Pre-textos, 2005.

- , *Una carta*, Valencia, Pre-textos, 2008.
- , *Juan Ojeda: el signo y las palabras*, Lima, Mejía Baca, 1978.
- , *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*, Bogotá, Casa Silva, 1990.
- , *México en la encrucijada. Octavio Paz y la cultura hispánica en el fin de siglo*, Madrid, Universidad complutense de Madrid, 2000.
- , *Nadie sabe mis cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007
- Wang Wei, *Poemas del río Wang*, Madrid, Trotta, 2004.
- Wiethüchter, Blanca, “Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Saenz”, Saenz, Jaime, *Obra poética*, La Paz, Biblioteca del sesquicentenario de la república, 1975.
- Xirau, Ramón, *Palabra y silencio*, México D.F., Siglo XXI, 1968.
- Yurkievich, Saúl, *Del arte verbal*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2002.
- Zagajewski, Adam, *Dos ciudades*, Barcelona, El acantilado, 2006.
- Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, México D.F., F.C.E., 1987. (1ª ed. 1939).
- , *El sueño creador*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1965.
- , *Algunos lugares de la poesía*, Madrid, Trotta, 2007.
- Zapata, Miguel Ángel (ed.), *Asir la forma que se va. Nuevos asedios a Carlos Germán Belli*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006.
- Zonana, Víctor Gustavo, *Metáfora y simbolización literaria en la poética y la poesía de los movimientos hispanoamericanos de vanguardia, Altazor (1931) de Vicente Huidobro*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1994.

SOBRE MÍSTICA, MÍSTICA Y LITERATURA, TEXTOS SAGRADOS Y MÍSTICOS:

Alfonso, Carlos, *La tradición mística*, Barcelona, mra, 1997.

Anónimo, *La nube del no saber*, Barcelona, Herder, 1999.

Bataille, George, *Teoría de la religión*, Madrid, Taurus, 1998.

-----, *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1972.

-----, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2000.

Bergson, Henri, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, Madrid, Tecnos, 1996.

Burckhardt, Titus, *Principios y métodos del arte sagrado*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2000.

-----, *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1999.

-----, *Símbolos*, Barcelona, Tradición Unánime, 1982.

-----, *Alquimia*, Barcelona, Plaza & Janes, 1976.

Ceronetti, Guido, *El Cantar de los Cantares*, Barcelona, Acantilado, 2001.

Cioran, E. M., “El comercio de los místicos” pp. 133-146, *La tentación de existir*, Madrid, Taurus, 1979.

Corbin, Henry, *Avicena y el relato visionario*, Barcelona, Paidós, 1995.

Corbin, Henry, *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*, Madrid, Siruela, 1996.

-----, *Historia de la filosofía islámica*, Madrid, Trotta, 2000.

Chuang-Tzu, *Obra completa*, Palma de Mallorca (España), Cort, 2005.

Eckhart, Maestro, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 1998.

-----, *Tratados y sermones: obras alemanas*, Barcelona, Edhasa, 1983.

-----, *Le Commentaire de la Genèse*, Paris, Cerf, 2007

El libro tibetano de los muertos, México D.F., Lectorum, 2003.

Elíade, Mircea, *Erotismo místico en la India*, Barcelona, Kairós, 2002.

-----, *La búsqueda. Historia y sentido de las religiones*, Barcelona, Kairós, 1999 (1ª ed. 1969).

Gómez de Liaño, *El círculo de la sabiduría*, Vols. 1 y 2, Barcelona, Siruela, 1998.

Graves, Robert, *Los dos nacimientos de Dionisio y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1980.

Guenther, H.V. y Chögyam Trungpa, *El amanecer del tantra*, Barcelona, Kairós, 2003.

Hulin, Michell, *La mystique sauvage*, Paris, PUF, 1993.

Ibn 'Arabi, *Tratado de la unidad*, Málaga (Esp.), Sirio, 2002.

Idel, Moshé, *Cábala: nuevas perspectivas*, Madrid, Siruela, 2005.

-----, *Mesianismo y misticismo*, Barcelona, Riopiedras, 1994.

Izutsu, Toshihiko, *Sufismo y taoísmo. Ibn 'Arabí*. Vol. I, Madrid, Siruela, 1997.

-----, *Sufismo y taoísmo. Laozi y Zhuangzi*. Vol. II, Madrid, Siruela, 1997.

James, William, *Las variedades de la experiencia religiosa*, Barcelona, Península, 1986 (1ª ed. 1902).

Jesús, Santa Teresa de, *Libro de la vida*, Madrid, Cátedra, 1979.

Jiménez Emán, Ennio, *Las voces ocultas*, Caracas, Monte Ávila, 1992.

Kerényi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, Barcelona, Herder, 1998.

-----, *Eleusis: una imagen arquetípica de la madre y la hija*, Madrid, Siruela, 2004.

Krishnamurti, J., *Diario*, 2 vols., Barcelona, Kairós, 2004.

Laenen, J. H., *La mística judía. Una introducción*, Madrid, Trotta, 2006.

Lao zi, *Tao te king. Libro del curso y de la virtud*, Madrid, Siruela, 1998.

López-Baralt, Luce y Lorenzo Piera (coords.), *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, Madrid, Trotta, 1996.

Los gnósticos, 2 vols., Madrid, Gredos, 2002.

Majjhima Nikāya. Los sermones medios del Buddha, (con introducción y notas de Amadeo Solé-Leris y Abraham Vélez de Cea), Barcelona, Círculo de lectores, 2003.

Martín Velasco, Juan, *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid, Trotta, 1999.

Martín, Consuelo (ed.), *Bhagavad Gītā con los comentarios advaita de Śāṅkara*, Madrid, Trotta, 1997.

Merton, Thomas, *El zen y los pájaros del deseo*, Barcelona, Kairós, 2008.

-----, *La experiencia interior. El encuentro del cristianismo con el budismo*, Barcelona, Paidós, 2004.

Molinos, Miguel de, *Guía espiritual*, Barcelona, mra, 1998.

- Panikkar, Raimon, *De la mística. Experiencia plena de la Vida*, Barcelona, Herder, 2007.
- , *Mito, Fe y Hermenéutica*, Barcelona, Herder, 2007.
- Pikaza, Xabier, *Dios judío, Dios cristiano*, Estella, Verbo Divino., 1996.
- Rodríguez Carmona, Antonio, *La religión judía. Historia y teología*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2001.
- Scholem, Gershom, *El misticismo extraviado*, Buenos Aires, Lilmod, 2005.
- , *La cábala y su simbolismo*, Madrid, Siglo XXI, 1979.
- , *Conceptos básicos del judaísmo: Dios creación, revelación, tradición, salvación*, Madrid, Trotta, 1998.
- , *Las grandes tendencias de la mística judía*, Madrid, Siruela, 1996.
- , *Grandes temas y personalidades de la Cábala*, Barcelona, Riopiedras, 1994.
- , *Los orígenes de la Cábala*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Suzuki, Daisetz Teitaro, *Ensayos sobre el budismo Zen*, Buenos Aires, Kier, 1975.
- Underhill, Evelyn, *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*, Madrid, Trotta, 2006.
- Upanisads*, Madrid, Siruela, 1995.
- Widakowich-Weyland, *La nada y su fuerza. Ensayo sobre mística comparada*, Buenos Aires, Santo Domingo, 1982.
- Zambrano, María, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 1987.

-----, *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela, 1991 (1ª ed. 1955, 2ª ed. ampliada, 1973).

-----, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

RELIGIÓN, MITOLOGÍA, SIMBOLISMO, IMAGINARIO:

Alonso Fernández-Checa, José Felipe, *Diccionario de alquimia, Cábala, Simbología*, Madrid, Trigo, 1995.

Apolodoro, *Biblioteca*, Madrid, Gredos, 2002.

Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, F.C.E., 1978.

-----, *El materialismo racional*, Buenos Aires, Paidós, 1976.

-----, *La poética del espacio*, México D.F., F.C.E., 1983.

-----, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966.

Cirlot, Victoria, *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid, Siruela, 2005.

Coomaraswamy, A. K., *El tiempo y la eternidad*, Madrid, Taurus, 1980.

Diccionario de la mitología mundial, Madrid, EDAF, 1981.

Durand, Gilbert, *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del bronco, 2000 (1º ed. 1994). –

-----, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971 (1ª ed. 1964).

Emanuele, Pietro, *Los cien táleros de Kant: la filosofía a través de los ejemplos de los filósofos*, Madrid, Alianza, 2006.

Graves, Robert y Raphael Patai, *Los mitos hebreos*, Madrid, Alianza, 2004.

Graves, Robert, *Los mitos griegos*, 2 vols., Madrid, Alianza, 1985.

Guénon, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, 1995.

-----, *Los estados múltiples del Ser*, Barcelona, Obelisco, 1987.

-----, *La metafísica oriental*, Mallorca, José J. de Olañeta, 1998.

-----, *Oriente y Occidente*, Mallorca, José J. de Olañeta, 1998.

-----, *El reino de la cantidad y el signo de los tiempos*, Barcelona, Paidós, 1997.

-----, *El simbolismo de la cruz*, Mallorca, José J. de Olañeta, 1997.

-----, *Iniciación y realización espiritual*, Buenos Aires, CS, 2004.

-----, *Apercepciones sobre la iniciación*, Madrid, Sanz y Torres, 2007.

-----, *Autoridad espiritual y poder temporal*, Madrid, Paidós, 2001.

-----, *La gran tríada*, Madrid, Obelisco, 1986.

Guthrie, W. K. C., *Orfeo y la religión griega*, Madrid, Siruela, 2003.

Harris, Marvin, *Introducción a la antropología general*, Madrid, Alianza, 1981.

Heródoto, *Historia*, 5 vol., Madrid, Gredos, 2000.

I Ching. Libro de las mutaciones, Barcelona, Edhasa, 2004.

Jodorowsky, Alejandro y Marianne Costa, *La vía del Tarot*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004.

Jung, Carl Gustav, *Obra completa. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Vol. 9/I, Madrid, Trotta, 2002.

-----, *Obra completa. Psicología y alquimia*, Vol. 12, Madrid, Trotta, 2005.

Malinowski, Bronislaw, *Magia, ciencia, religión*, Barcelona, Ariel, 1982.

Martín Hernández, Raquel, *El orfismo y la magia*, Madrid, Universidad complutense, 2006 (tesis sin publicar).

Otto, Walter F., *Dioniso*, Madrid, Siruela, 1997.

Radakrishnan, Sarvapalli, *La religión y el futuro del hombre*, Madrid, Alianza, 1969.

Sádaba, Javier, *De Dios a la nada: las creencias religiosas*, Madrid, Espasa Calpe, 2006.

Schuon, Frithjof, *Aproximaciones al fenómeno religioso*, Mallorca, José J. de Olañeta, 2000.

-----, *Comprender el Islam*, Mallorca, José J. de Olañeta, 2000.

-----, *El esoterismo como principio y como vía*, Madrid, Taurus, 1982.

-----, *Forma y sustancia en las religiones*, Mallorca, José J. de Olañeta, 1998.

-----, *Senderos de Gnosis*, Mallorca, José J. de Olañeta, 2002.

-----, *Sobre los mundos antiguos*, Madrid, Taurus, 1980.

Tempe, Grupo, *El reino de la noche en la antigüedad*, Madrid, Alianza, 2008.

Thomas, Louis-Vincent, *Antropología de la muerte*, México D.F., F.C.E., 1983.

VV.AA., *Arquetipos y símbolos colectivos Círculos Eranos I*, Rubí (Esp.), Anthropos, 1994.

-----, *Los dioses ocultos. Círculo de Eranos II*, Rubí (Esp.), Anthropos, 1997.

-----, *Hombre y sentido. Círculos Eranos III*, Rubí (Esp.), Anthropos, 2004.

-----, *Cábala y deconstrucción*, México, Azul, 1999.

-----, *Manifiestos del humanismo*, Barcelona, Península, 2000.

Wittkower, Rudolf, *La alegoría y la migración de los símbolos*, Madrid, Siruela, 2006.

OTRAS OBRAS CITADAS Y FUENTES SECUNDARIAS:

Adorno, T.W y M. Horkheimer, *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

Adorno, Theodor W., *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1992.

Augé, Marc, *Los "no lugares" : espacios del anonimato : una antropología de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993.

Baroja, Julio Caro, *De los Arquetipos y Leyendas*, Madrid, Itsmo, 1991.

Barrow, John D., *El libro de la nada*, Barcelona, Crítica, 2001.

Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2008.

Berardi, Franco (Bifo), *El sabio, el mercader y el guerrero. Del rechazo del trabajo al surgimiento del cognitariado*, Madrid, Acuarela Libros y Antonio Machado, 2007.

Bloom, Harold, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*,
Barcelona, Anagrama, 1997.

-----, *Genios: un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Anagrama,
Barcelona, 2005.

Bonor Villarejo, Juan Luis, *Las cuevas mayas: simbolismo y ritual*, Madrid,
Universidad Complutense, 1989

Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor, 2002.

Cage, John, *Silencio*, Madrid, Ardora, 2007.

Calvino, Italo, *Sotto il sole giaguaro*, Milán, Mondadori, 2001.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., Bogotá, Cátedra, 1992.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1991.

Chen, Guojian (ant.), *Poesía Clásica china*, Madrid, Cátedra, 2001.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder,
2007.

Chillida, Eduardo, *Escritos*, Madrid, *La fábrica*, 2005.

Coca, José Enrique, *La nada*, Madrid, José Enrique Coca García, 2002.

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2007. (1ª ed. 1967)

Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia,
Pre-textos, 2004.

Ebersole, Alva V., *Sobre arquetipos, símbolos y metateatro*, Valencia, Albatros
ediciones hispanófila, 1988.

Fernando de Szyszlo, Bogotá, Alfred Wild, 1991.

- Foster, Ricardo, *Los hermeneutas de la noche: de Walter Benjamin a Paul Celan*, Madrid, Trotta, 2009.
- Freud, Sigmund y Josef Breuer, *Obras completas. Estudios sobre la histeria : (1893-95)*, Vol. 2 , Buenos Aires, Amorrortu, 1997.
- García Pérez, Amaya Sara, *El concepto de la consonancia en la Teoría Musical. De la Escuela Pitagórica a la Revolución Científica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006.
- Heidegger, Martín, *¿Qué es metafísica?*, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1963.
- Hipócrates consultar Hipócrates, *Tratados hipocráticos. II*, Madrid, Gredos, 1997.
- <http://psychclassics.yorku.ca/Jung/Association/> (método de asociación de ideas)
- Última revisión 25 de febrero de 2008
- <http://www.letras.s5.com/belli200503.htm> (Entrevista a Germán Belli, *Revista de libros*) Última revisión 5 de noviembre de 2009
- Jankélévitch, Vladimir, *Lo puro y lo impuro*, Madrid, Taurus, 1990.
- , *La música y lo inefable*, Ediciones Alpha Decay, Barcelona, 2005.
- Kuspit, Donald, *Emociones extremas: pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*, Madrid, Adaba, 2007.
- Levinas, Emmanuel, *El tiempo y el otro*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*, Barcelona, Cátedra, 1995.
- Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 2006.

Nabokov, Vladimir, *Curso de literatura europea*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2001.

Mayer, Alicia, *La utopía en América*, México D.F., Universidad Autónoma de México, 1991.

Mújica, Hugo, *Flecha en la niebla: identidad, palabra y hendidura*, Madrid, Trotta, 1997.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *El nacimiento de la tragedia o helenos y pesimismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

-----, *El anticristo: maldición sobre el cristianismo*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007.

-----, *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, Madrid, Biblioteca nueva, 2002.

-----, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1999.

Olavarría, María Eugenia, *Cruces, flores y serpientes: simbolismo y vida ritual yaquis*, México D.F., Plaza y Valdés, 2003.

Pastoureau, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006.

Pirandello, Luigi, *El humorismo*, Buenos Aires, Leviatán, 1994.

Plutarco, “Sobre la cara visible de la luna”, *Obras morales y de costumbres (moralia)*, Vol. IX, Gredos, Madrid, 2002.

Porro Gutiérrez, Jesús María, *El simbolismo de los Aztecas: su visión cosmogónica y su pensamiento religioso*, Valladolid, Server-cuesta, 1996.

Nishida, Kitarô, *Pensar desde la nada: ensayos de filosofía oriental*, Salamanca, Sígueme, 2006.

Ribas Massana, Roberto, *Biografía del vacío*, Barcelona, Destino, 1997.

Riemann, Benhart, *Riemanniana selecta*, Madrid, CSIC, 2001.

Rosset, Clément, *Lo Real. Tratado de la idiotez*, Valencia, Pre-textos, 2004.

Santoni, Frances, *The Complete Ephemerides 1920-2020*, Paris, Aureas, 1997.

Segovia, Tomás, *Ensayos I*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

-----, *Ensayos III*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1991.

-----, *Poética y profética*, México D.F., F.C.E., 1985.

Sontag, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, Debolsillo, 2007.

-----, *Contra la interpretación*, Barcelona, Destino, 2007

Tàpies, Antoni, *En blanco y negro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.

Tarnas, Richard, *Cosmos y Psique*, Girona (Esp.), Atalanta, 2008.

-----, *La pasión de la mente occidental*, Girona (Esp.), Atalanta, 2008.

Uddin Attar, Farid, *El coloquio de los pájaros*, Madrid, Sufi, 2003.

VV.AA., *Pensar la nada: ensayos sobre filosofía y nihilismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

-----, *¡Viva la muerte!: arte y muerte en Latinoamérica*, Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2008.

Zolla, Elémire, *Antropología Negativa*, Buenos Aires, Sur, 1960.

-----, *Una introducción a la alquimia. Las maravillas de la naturaleza*, Barcelona, Paidós, 2003.

Antología de poesía

Poetas andinos de 1971-1981.

Américo Ferrari

Blanca Varela

Efraín Jara Idrovo

Giovanni Quessep

Jaime Saenz

José Manuel Arango

Juan Ojeda

Selección: Francisco Javier Pérez

«No os esperéis otra cosa.
Lo mejor de una crítica suelen ser los poemas.»

Josef Brodsky

Américo Ferrari

(El silencio las palabras)

el silencio las palabras

no sabría decirlo en otras palabras que en silencios
no podría encontrar la fórmula redonda
para mostrar en volumen la sequedad el filo el hielo de engranaje
del torbellino abstracto que por ratos
me rapta me proyecta fuera de mis vísceras
me zafa las rodillas del compás del paso
y pega fuego a la mecha a lo largo de mis vértebras
no podría decirlo
aunque las sílabas reptantes de pronto se aglutinan
y en enjambres cogidas por las patas
se agolpan en torno de un deseo
y caen verticales a mi luz

decir casi no digo pero a veces sí toco
como un bulto al revés al lado mío
cuando me vuelvo sin pensarlo y veo
el hueco en que hace un rato cupo tanta vida
o chapoteo en la sombra de algún cuerpo
y nada ya me indica si el sol es sol o apenas
pantalla para la sombra bebida de otra noche
pero vuelvo a inclinarme lento y recojo las palabras
y humedezco un tanto aunque sólo sea por jugar

la arena en que me seco
formo de nuevo un árbol un cabello un sol
y engendro en segundo en tercer grado
lo que sucede entre dos cuerpos
cuando ya todo está en un tris de hacerse nada
y la suntuosa astucia de las lenguas que enlazándose mudas
alimentan el mundo el poema el sol definitivo
las eternas palabras

y de pronto va otro en mis palabras cabalgando
y de repente es otro el que busca y no me encuentra
a través de este cristal de cuatro hielos
que separa mi sangre contenida del movimiento abstracto
y entonces digo sólo por decir qué barahúnda de figuras dislocadas
qué luz tan cortante y ajena en las pupilas que yo forjara tiernas
qué repentina ausencia en el instante pleno
pero las palabras caen verticales a la luz
y siento a otro a mi lado y está muerto
y él y yo cogidos del brazo temblamos de silencio

y vuelve al movimiento el engranaje
y todo se cimbra de nuevo en la tensión abstracta
y el sol ya se está velando de nuevo de tristeza
y yo persigo mis palabras entre el ruido maquinario de las cosas
y entonces estamos frente a frente
ellos todos mis otros que resoplan estertores de máquinas
y yo todo silencio que soy nadie

mujer

pequeña y casi oculta en la penumbra
de un gesto
oscuro y pulido como el bronce

va a pasos cortos hacia el fin del día
hacia las piedras
de la derrota
dúctil y recogiendo en su seno el oro de las horas
va a pasos rectos hacia el fin del día
si alguien la espera en el lindero de su noche
que le salga al encuentro y que resuelva
esa penumbra elástica
donde destellan apenas las horas y se enlazan venas restallantes
hinchidas de una sangre abrupta y honda
que es el primer momento de la luz

la intención de la voz

prístinas rugosas presurosas quemantes resistentes
remecía palabras
luego cero
acurrucado tenso de frío al borde de su voz
cero su centro cero su horizonte
repercutía silencios reflejaba
reflejos lo blanco lo remoto
lo nulo lo borrado
y volvía a empezar diciendo precipicio
regocijo mañana ausente rosa certidumbre
luego cero
nada hubo entre él y la puerta insospechable de su voz
tan sólo la intención de la voz

los pasos perdidos

desde el umbral fluctuante
donde la línea recta tuerce su destino
rengueando entre relojes inexactos
cubriendo de distancia sus sentidos
el cojo antiguo de las horas largas

el que se fue y se ahoga de haberse ido
vuelve a su centre vuelve a su camino
vuelve al gris envolvente de su cuna
nadie lo espera ya pero qué importa
ha devorado al dulce y al amargo
ha cruzado el ya no y el todavía
y ahora llega curtido de insapiencia
sustentado en su hartura su deseo
llevando al mar el viento del desierto
ahora ha llegado y viaja todavía

así es

la sombra que en la luz pule un diamante
quién ha mirado
quién ha dicho
lo que es
el fondo
de un color
ni la raíz ni el núcleo oscurecido
tan sólo esto que pasa y que nos roza
un fulgor
el esplendor
de la distancia
la sombra que en la luz pule un diamante
los dueños del instante
avanzaban
sin importarles adónde
ni por qué

yo salgo del recinto pero nadie
penetra en el reverso cóncavo del mundo

salgo a la luz y nada la refleja
abro los ojos a la noche: otros ojos beben
el infinito murmullo de la sombra
quiero tomar el agua imaginada
y el agua es sólo imagen y distancia
quiero mirar la luz ilimitada
y mis ojos son sólo la substancia
ausente de la luz ojos de ausencia
todo se me deshace en polvo de éter
la noche es invisible la noche
es la luz invisible y su inhollable
extensión nos sorbe y nos rehúsa
es de nadie la noche intacta en que la luz se desarrolla en sílabas
y nuestros ojos sólo un signo son
que se ilumina vagamente ante la sombra y nuestras manos
un juguete que imita el inmóvil movimiento
cuando ordenamos en cerradas estancias
los pecios del naufragio

(espejo de la ausencia y la presencia)

5

porque todos se van yo atravesado
por este grito neutro de ternura
me planto aquí y me abro en la costura
un corte fulgurante denodado
me planto aquí y me borro de cansado
remetiéndolo los pies en la sangre oscura

si ya todos se han ido cuánto dura
este quedarse así tras de lo andado
qué más da que se vuelvan a apurarme
asido al muerto diurno no he de irme
aunque vuelva la bruma y me desarme
la altura de la ausencia es tierra firme
y los que ya no están vienen a darme
este cariño terco de no huirme

8

el escorzo la línea los bosquejos
y la imagen que pasa y que se espeja
y en el sol del instante lo que deja
tanta sombra alargándose a lo lejos
y teñidos de goce los reflejos
donde se fija la amargura o ceja
la estela de miradas que se aleja
y un tranquilo naufragio en mar de espejos
y esto está aquí y se anuda en apariencia
y el presente se funde en inconsciencia
y lo ausente desata una presencia
y el espejo en que fulge mi ignorancia
se estira hasta su propia transparencia
y me devuelve en cifra la distancia

9

vuelvo a enconar en soledad la herida
y a henchir de soledad el viejo instante
vuelvo a huir de mí mismo hacia adelante

y a vaciar en el sol la luz dormida
vuelvo a la voz buscada y ya perdida
que germina a la amada en el amante
vuelvo a bogar en tiempo naufragante
salivando la espera diluida
si mi sangre en la espera disgregada
de tanta sombra antigua no despierta
si el vacío me borra la mirada
extiende soledad tu luz desierta
y absorbe con tu hueco y con tu nada
la inerte confusión de esta agua muerta

(las metamorfosis de la evidencia)

1

A Ada Teja

el verbo asiduo aferra nada
ciñe
la mudez
 desclava
esclava rememoranza
y da relieve al hueco
huir al pie atascado en la verdad
forma de cuerpo entero a lo vano
apariencia de imagen al agujero del concepto
y una garra feroz al movimiento
de la mano que escribe o acaricia-
palabra asidua
residuo

no sabe decir qué pasa
sino su inestar

girando
en una ronda de señales muertas
fragmentos de una presencia que ya fue-
miedo de no volver de esas soledades:

de la mentira de la certeza
que estría en sílabas la oquedad

nombrar el nombre: sombra instante
afofa la visión-
de sombra
engorda el nombre:
penumbra si el mundo es ese cuerpo de aire enamorado
que la voz muerde
y la voz misma cuerda del recuerdo
que suena otrora-
deseo ardiendo en ausencia
simulacro de la imagen
para este bloque huido en que deriva el mundo

espejo de aire lira de mentira
ausencia disfrazada de la voz:
nada

y uno sabe nada sólo por espejo:
sustenta el deseo

refleja la oquedad
uno no vuelve en sí sino por esa muerte
que libera presencia en una imagen
clausura el mundo en un cristal
y uno toca el espejo dice espejo
y calla por las noches

palpando a tientas las bellezas del cielo y de la tierra
y bebiendo de la charca oscura
el agua cristalina que no sé

será eso el manantial de las estrellas
será la luz del corazón
que se aprieta en la noche

luz desierta que incierto verbo asedia
cuando la mano de palpar se hastía
y sudamos el residuo de tan antiguos viejos:
íntima fealdad –abhorrible
sí mismo
y abultado crecer

estarse ahí

la luz se hiende en sombra
un río corre entre el mundo y el cuerpo
y la visión y el ojo que la excita
se funden en aguas ciegas
y qué podrían asir palabras efusas
de la presencia escurridiza
de la excesiva fiesta
el tácito encanto
el unido fluir de orilla a orilla

el verbo ambiguo apresa nada
esencia volada
responde a su agotado insistir

insiste
o existe

pero no en ti prenderá la palabra
recíbela a vivir

en el mismo ausente que te invoca
deja en el aire la palabra dada
la nada
quédate oyendo desterrado
ese rumor de tierra en que germinan los silencios

de afuera viene el ritmo
la materia del mundo habrá sido palabra
el poema creció en el seno de la piedra
todo al revés acaso en su imagen:
uno inconsútil nulo sin fisura
mar derramado en sombra
cielo convirtiéndose en la risa
del agua –y un decir naciente
que lo acataba todo

hoy oquedad sedienta de materia
se ha retirado nuestro mundo dejando en relieve su vacío:
despertar en la luz para tocar el tenebroso bloque
y la palabra temblando frente al mundo
repitiéndose
vacía
repitiendo a solas su extravío

madre del mundo nuestro
fundadora nutricia que buscas tu sustento
consérvate en tu afuera –quédate en tu nada
el tenebroso bloque es otro mundo:
aférralo si puedes

2

¿se acercan las ausentes? nos sorprende
a veces grito mudo

que desgarrar el aire compacto de los días -
es el día: en él moran presencias inminentes
las lejanas que de repente destellan
su risa sin sonido y horadan el tiempo
pétreo y nos sonríen y nos acercan pródigas
un espejo en que fulge el cielo abierto
esperanza deseo mundo conciliante
ausencia cariñosa que se cuaja en un ser

Están cerca son ellas se componen de días
nos componen de muertos de lejanías rápidas
se nutren de nuestro diario tiempo y son sin tiempo
y si las miramos por entre el desgarrón del día ya no son
o sólo luz: son el día y a nosotros
nos reservan la insostenible víspera y la incierta
lumbre del ojo estupor pregunta en vilo
como cuando el alba es sólo una sonrisa velada
y la esperamos dormidos
tras haberla sentido tanto en el insomnio
con ojos clavados de ansiedad pero la noche
nos vence y un nuevo día llega sigiloso
y arrastra otra noche otra derrota otra ansiedad-
en el sueño nos sorprende el día descubriéndonos
palpables presencias signos inmediatos
pero también las horas una tras otra rudas
que nos quitan el tiempo y borran y nos velan
el esplendor del día la luz nocturna

Sólo un desgarrón es la luz apenas
una mirada de lo alto pero vuelve
siempre y nadie sabe cuándo no tiene cuándo
y abre venas de júbilo en el negror
de la historia –una llaga de luz: y ellas miran
dejándonos pasar bajo su sonrisa

benigna y terrible- rompen el instante
sucesivo lo abren a lo claro lo brindan
a la lenta confusión del ojo y de la luz
y arrollándonos en los días guardan el día

sólo entonces despertamos vemos suspensas
la vida en el árbol en la piedra
el árbol es ya árbol y desde siempre eso
la piedra y la flor y de piedra y también la otra –incesante
protegiendo la luz del mundo acompañando
guiándonos hacia la inmediata transparencia:
nuestra muerte: nuestra ya conciliada
piedad y riesgo de la indistinta vida que nos cae
del cielo gracia de la sonrisa de las diosas

pero es fugaz esa eterna nos roza y se esquivo
nos deja un espejo empañado en que el cielo es noche
buscamos en el cristal profundo nuestras caras
difusas: sólo hay un tumulto de líneas rotas-
la muerte nos aprieta y rodamos en el tiempo
en el fango gritamos en la noche angosta
seguimos por la extraña recibimos a golpes
su dictado tropezando en los días entre
vivos muertos y nos quedamos atónitos
escuchando el paso trepidante del tiempo

y andamos como fieras por el tiempo
pero ellas echan raíces en la tierra –duran
velan sobre nuestro nervioso tránsito: son ellas
las madres putas las que se abren y beben semen
de nuestros vasos ansiosos y la vulva negra
contiene el cielo –y tienden su alta obscura bondad
sobre la luz precaria en que soñamos y siendo
lo obscuro son la luz- la estrella instantánea

-ellas las lentas que desde la noche
fundan el día madres hembras visión gemido
mirada escueta que nos crea húmedo orgasmo
y nos plegamos temblorosos a su mandato
pero inclinamos las domeñamos jadeantes
erectos las agobiamos bajo nuestro peso
inestable y las creemos vencidas
y nos quedamos vacíos –como si el amor
nos fulminara dejamos de ser: nuestra médula
es de ellas y ellas ríen lípidamente
desde lo alto desde la más honda raíz
vierten un llanto negro: nuestra sangre la miel
femenina que nos pega a la tierra carnal
y saciadas de nuestra esencia se desvinculan-
engendrándonos nos atan de nuevo a lo oscuro
y entonces nos acercan desde arriba lo lejos
nos sonrían nos muestran la esperanza el deseo
la ausencia luminosa que se irisa en un ser

y reiniciamos la búsqueda por la noche abierta

(tierra desterrada)

2

el equilibrista

no comprende la lluvia ni el dudoso
espejear del cielo y de su tierra-
lo confunde la araña que es la estrella
busca en vano en los otros su desastre

resplandece de tan noche que es- lame
 suave alguna sangre que le dejan
 los más nocturnos anda en pos de cifras
 semanas abolidas cantos muertos
 antaños si aún presentes ya futuros
 donde reposa y sufre –y goza mucho viendo a la noche proteger el día
 antiguo y le da muerte el día diario-
 así crece así duerme y así ignora
 es animal es alma es pura nada

biografia

va ciego y vago y padeciendo voces
 antiguas que oran Futuro Futuro
 mira el cielo y se calla recordando
 entra en la noche intacta y da un sonido
 que crece hacia la albura
 se difunde la música en su sangre
 sin ojos y sin tacto reconoce
 la extensión sin espacio y fiel asiste
 al eterno naufragio y borra fechas-
 la noche que negó lo está negando
 y el día aguarda callado cazurro
 para echarnos afuera
 al más futuro atroz donde no queda
 ceguera ni vagancia ni oraciones
 y ni recuerdo que concilie el cielo-
 ya nada sino todo y sin remedio:
 última y pura borrachera del aire

entre seres y cosas

A María Eugenia Ferrari-Charlot

No el éxtasis aún –sólo la estancia
en la mansión que fue del dios –vacía
con sólo sombras y figuras vanas
con sólo pasos locos y ojos huecos
que anhelan hacia afuera impacientes
del sordo mar en que nació el oído:
buscando el mar en que aprendimos cantos
instando al mar a que devuelva el nido-
el éxtasis ya no: sólo la instancia
sólo el anhelo en seco de lo oído

glosa

Über allen Gipfeln
ist Ruh

el reposo que está sobre las cimas
anula el alma

ni un breve gesto ni hálitos
de zumbantes veranos
en la abstracta espesura que cimera
aves oscuras rayan de ansiedad
aún tibio el reposo de su nido
y ya lo invade todo
crece
en el árbol dormido
en la sangre pequeña pavorida
en los ojos que miran sus órbitas vacías

en el vértice del diario torbellino
en las manos que cortan su propio movimiento
en la ansiedad del vuelo

está
encima de las copas
el reposo cerniéndose
y está en el aire del follaje
levantándose
y el alma entre dos sueños se abandona
a la inminencia

tú
espera que ya pronto
reposarás también

Blanca Varela

(Valses y otras falsas confesiones)

Vienes entonces desde mis entrañas
como un negro dulcísimo resplandor
así de golpe.

Un río de colores entre sombras
sombras que me deslumbran
colores que me ciegan
criaturas del alma.

Naces como una mancha voraz en mi pecho
como un trino en el cielo
como un camino desconocido.

Mas luego retrocedes te agazapas
y saltas al vacío
y me dejas al filo del océano
sin sirenas en torno
nada más que el inmundo el bellísimo azul
el inclemente azul
el deseo.

«Juguete del destino»

Nadie sabe mis cosas*(dedicatoria)*

8

(pobres matemáticas)

Cuando nada quede de ti ni de mí
habrá agua y sol
y un día que abra las puertas más secretas
más oscuras más tristes
y ventanas vivas como grandes ojos
despiertos sobre la dicha
y no habrá sido en vano que tú y yo
sólo hayamos pensado lo que otros hacen
porque alguien tiene que pensar la vida

Ejercicios

I

Un poema
como una gran batalla
me arroja en esta arena
sin más enemigo que yo

yo
y el gran aire de las palabras

II

miente la nube
la luz miente
los ojos
los engañados de siempre
no se cansan de tanta fábula

III

terco azul
ignorancia de estar en la ajena pupila
como dios en la nada

IV

pienso en alas en fuego en música
pero no
no es eso lo que temo
sino el torvo juicio de la luz

Encontré

No he buscado.
Por costumbre si escucho el canto de un pájaro
digo (a nadie) ¡vaya: un pájaro!
O digo ¿de qué color era?
Y el color no tiene en realidad importancia,
sino el espacio en que una inmensa flor sin nombre se mueve,

el espacio lleno de un esplendor sin nombre,
y mis ojos, fijos, sin nombre.

Poderes mágicos

No importa la hora ni el día
se cierran los ojos
se dan tres golpes con el
pie en el suelo,
se abren los ojos
y todo sigue exactamente igual

Auvers-sur-Oise

IV

Porque ya no eres un ángel sino un hombre solo sobre dos pies cansados sobre esta
tierra que gira y es terriblemente joven todas las mañanas.

Porque sólo tú sabes que hay música, jadeos, incendios, máquinas que escupen verdades
y mentiras a los cuatro vientos, vientos que te empujan al otro lado, a tu hueco en el
vacío, a la informe felicidad del ojo ciego, del oído sordo, de la muda lengua, del
muñón angélico.

Porque tú gusano, ave, simio, viajero, lo único que no sabes es morir ni creer en la
muerte, ni aceptar que eres tú mismo tu vientre turbio y caliente, tu lengua colorada, tus
lágrimas y esa música loca que se escapa de tu oreja desgarrada.

(Canto villano)

Reja

cuál es la luz
cuál la sombra

Juego

entre mis dedos
ardió el ángel

Noche

vieja artífice
ve lo que has hecho de la mentira
otro día

Flores para el oído

en todas partes hay flores
 acabo de descubrirlo escuchando
flores para el oído
lentas silenciosas apresuradas
flores
para el oído

caminando por la calle
que un hombre rompe con un taladro
sentí el horror de la primavera
de tantas flores
 abriéndose en el aire
y cerrándose
de tantos ecos
 negros rizados pétalos
arrastrándose
 hasta el borde del mar de tierra
 recién abierto

sé que un día de estos
 acabaré en la boca de alguna flor

Persona

el querido animal
cuyos huesos son un recuerdo
 una señal en el aire
jamás tuvo sombra ni lugar

desde la cabeza de un alfiler
 pensaba

él era el brillo ínfimo
el grano de tierra sobre el grano
 de tierra
el autoeclipse

el querido animal
jamás cesa de pasar
 me da la vuelta

Media voz

la lentitud es belleza
copio estas líneas ajenas
respiro

 acepto la luz
bajo el aire ralo de noviembre
bajo la hierba sin color
bajo el cielo cascado y gris
 acepto el duelo
y la fiesta

no he llegado
no llegaré jamás
en el centro de todo está el poema
intacto sol
ineludible noche

sin volver la cabeza
merodeo su luz
 su sombra
animal de palabras
husmeo su esplendor
su huella

 sus restos
todo para decir
que alguna vez estuve
atenta desarmada

sola

casi en la muerte
casi en el fuego

Camino a Babel

VII

ayúdame mantra purísima
divinidad del esófago y el píloro.

si golpeas infinitas veces tu cabeza
 contra lo imposible
eres lo imposible
el otro lado
el que llega
el que parte
el que entiende lo indecible
el santo del desierto que se traga la lengua
el que vuelve a nacer forzando a la madre
 de su madre
el nadador contra la corriente
el que asciende de mar a río
de río a cielo
de cielo a luz
de luz a nada.

Efraín Jara Idrovo

(2 *poemas*)

Añoranza y acto de amor

I

¡Todo es aniquilación incesante,
resentimiento agresivo entre el alma y el mundo,
eres y no serás, porque no hay salida de sus profundas
galerías de la materia!
Braceamos desesperadamente
contra el ímpetu corrosivo de los minutos;
negamos que la poderosa indolencia de la naturaleza
no es sino la huella indescifrable
del frenesí expansivo de la conciencia.
No somos ni estamos, únicamente soñamos:
¡vano arrebató de plumas
que se resisten a caer en el océano!
Sólo en ti, ¡vida mía!,
¡ingrata mía!,
sangre y mundo confunden su terquedad en melodía.
En tus laberintos de avidez y fuego
se resuelven las contradicciones:
la cornamenta sombría de la fatalidad se pudre bajo las rosas
y el hombre reconoce en la tortura su cuota de paraíso...
(amasada con relámpagos y piedras preciosas tu desnudez
desnudez de espejo suspendido en el vacío
veta de pórfido alucinada por la luna
desnudez mudez de centella prisionera en un bloque de hielo
tozudez reverberante de la espada o el pensamiento
desnudez
mudez

tozudez de tu cuerpo
indómito tizón de estrella
lecho de hogueras del crepúsculo
resplandor de hacha en el sueño del bosque
gema tallada por el delirio del verano
manantial donde por fin sacia su furor la fantasía)
Me faltas tú,
y soy como una campana enterrada,
una sombrilla abandonada sobre una tumba
o las arenas olvidadas por el viento...

V

¿En dónde está tu piel arrebatada en hoguera,
dentro la cual dormía el tiempo,
desvalido, como un niño?
La televisión, los supermercados,
los pagarés vencidos,
la insolente vaciedad de los gritos en los estadios
sepultaron mi corazón bajo polvo de herrumbre.
(pero el rayo agazapado en las sienes
pero tu vulva tapizada de flores y llamas
y entrar salir de ti
 entrar salir de ti
entrarsaliendoenti
 salirentRANDOENTI
 jadeando
echando por los poros toda la soledad y la pesadumbre
sudando todo el desencanto y la fragilidad
gimiendo ebriedad en el vértice de la existencia
entrarsaliendoenti
 salirentRANDOENTI

el incesante empuje de la barrena
buscando petróleo en las profundidades
y la explosión púrpura del espasmo
la explosión infinita y dolorosamente púrpura
que avienta nuestros despojos en tierras de melancolía
lo fugaz es la única forma de perpetuidad
alguien solloza

¿tú o yo?

en la punta del relámpago)

¡Vida mía, ingrata mía!

Si tú volvieras, qué vientos no barrerían
la hojarasca y la extinción acumuladas por el otoño.
Como tortugas en tiempo de apareamiento,
una sobre otra, días y días a la deriva,
así flotaríamos sobre las aguas deslumbrantes del delirio.
Mundo y conciencia
dejarían, entonces, de enfrentarse con puñales,
y el canto exaltaría la reconciliación
en el aire conmovido de sus florestas...

18-XI de mil 971

(Sollozo por Pedro Jara)

SOLLOZO POR PEDRO JARA (Estructuras para una elegía)

I

1.1

- 1 el radiograma decía
- 2 "tu hijo nació. Cómo hemos de llamarlo"
- 3 yo andaba entonces por las islas
- 4 dispersa procesión del basalto
- 5 coágulos del estupor

6 secos ganglios de la eternidad
 7 eslabones de piedra en la palma del océano
 8 rostros esculpidos por el fuego sin edad
 9 soledad
 10 terquedad relampagueante de la duración
 11 enconado olor seminal de los esteros
 12 andaba
 13 anduve
 14 y dije
 15 mientras vociferaban la sangre y las gaviotas
 16 se llamará pedro
 17 pedrohuesosdepedernal
 18 pedrorrisadepiedra
 19 piedra inflamada por la lumbre de meteoros de la vida

1.2

1 el radiograma decía
 2 "tu hijo nació, envía su nombre"
 3 yo andaba entonces por el archipiélago
 4 renegrada osamenta del basalto
 5 sílabas del silencio
 6 sillares de la eternidad
 7 guirnalda de piedra en el pecho del océano
 8 coloquio de cíclopes sin edad
 9 soledad
 10 orfandad deslumbrante del espacio
 11 desgarramiento de túnicas del viento
 12 andaba
 13 anduve
 14 y dije
 15 en tanto aullaban el sexo y las focas
 16 te llamarás pedro
 17 pedrovenasderroca
 18 pedrollamadepiedra
 19 piedra enardecida por el aliento de leones de la vida

1.3

1 el radiograma decía
 2 "tu hijo nació. Cómo lo llamaremos"
 3 yo andaba entonces por las galápagos
 4 cetrinas encías del basalto
 5 alvéolos del desamparo
 6 dentadura de la eternidad

7 diadema de piedra en la testa del océano
8 mantos de lava sin edad
9 soledad
10 oquedad fulgurante del tiempo
11 hervor continuo de astros al pie de los acantilados
12 andaba
13 anduve
14 y dije
15 entre el bramido de los sueños y las olas
16 te llamaré pedro
17 pedroespinazodepeña
18 pedropiedrasinedad
19 piedra tenaz e incandescente que ha de sobrevivirme

II

2.1

1 ¡hijo mío!
2 mordido implacablemente por los nitratos de los días
3 parecías tallado en diamante
4 hechoparaempiedradurar
5 hechoparaperdurar
6 entre las proliferaciones de herrumbre del tiempo
7 pero todo cuanto arde en la sangre o la inteligencia
8 suena a caída de hojas y aniquilamiento
9 ay cinceles de piedra para hendir la roca
10 ay impacto sordo de fruto del golpe de las masas
11 ay facciones abrasadas por la lengua de la caducidad
12 rostros de piedra
13 rastros de piedra
14 semblantes de piedra rapa-nui
15 pómulos curtidos por la soledad del mundo
16 friso del desamparo
17 cuencas imperturbables donde se agazaja el tiempo
18 como un pequeño animal despavorido
19 sienes de piedra
20 mandíbulas de piedra
21 pedrobasalto o pedroisladepascua
22 piedras contaminadas por la pasión del hombre
23 piedras corroídas por las sales del exterminio
24 piedras que han ido aligerando el volumen
25 en el polvo sollozante de los adioses

2.2

- 1 ¡hijo mío!
- 2 azotado salvajemente por la desesperación de las olas
- 3 Parecía cincelado en granito
- 4 hechoparaempiedraendurar
- 5 hechoparaperdurar
- 6 entre la frenética agitación de las aguas
- 7 pero todo cuanto se enciende en el corazón o el tacto
- 8 se infecta de perecimiento
- 9 ay puntas de obsidiana de las armas de mis abuelos
- 10 ay graznido de halcón de las hachas arrojadas
- 11 ay lajas de las calzadas imperiales
- 12 rótulas de piedra
- 13 vértebras de piedra
- 14 escalines de piedra de macho-picchu
- 15 cresta en la que afilan su alfanje las centellas
- 16 balcón arisco del cóndor
- 17 goterón de silencio donde anida el tiempo
- 18 como flor entre los costillares triturados del trueno
- 19 fémures de piedra
- 20 párpados de piedra
- 21 pedroasperón o pedromachu-picchu
- 22 piedras dejadas de la mano del hombre
- 23 piedras caldeadas por los tizones de la agonía
- 24 piedras que han ido desvaneciéndose al afuera
- 25 en el polvo de las despedidas

2.3

- 1 ¡hijo mío!
- 2 desgarrado despiadadamente por las uñas de la sombra
- 3 parecías labrado en pedernal
- 4 hechoparaempiedramadurar
- 5 hechoparaperdurar
- 6 entre la silenciosa violencia de las cenizas
- 7 pero todo cuanto toca la mano o el amor
- 8 empieza a vacilar y desmenuzarse
- 9 ay guijarros vueltos silbo de dardo por la honda
- 10 ay hornacinas de donde el cierzo expulsó al guerrero
- 11 ay volúmenes arrancados al sueño de la geología
- 12 muros de piedra
- 13 hombros de piedra
- 14 dinteles de piedra de inga-pirca
- 15 proa despedazada en los arrecifes de lo perezado

- 16 encordadura del aguacero
- 17 gran ábside donde golpea el viento
- 18 como un muñón de cólera
- 19 torso de piedra
- 20 cejas de piedra
- 21 pedropórfido o pedroinga-pirca
- 22 piedras contagiadas por el desvelo del hombre
- 23 piedras carcomidas por los líquenes del exterminio
- 24 piedras que han ido consumiendo su presencia
- 25 devoradas por la supuración de la muerte

III

3.1

- 1 desesperado revoloteo del instante
- 2 nosotros
- 3 los insensatos
- 4 los alimentadores de desmesuras y de tumbas
- 5 los que nos desvelamos
- 6 por saber qué hacemos aquí
- 7 anhelamos la inmensidad del océano
- 8 y sólo nos pertenece la indecisión de la lágrima
- 9 pedropiélago te quise
- 10 te tuve pedrogota
- 11 pedromar te ansié
- 12 te perdí pedroespuma
- 13 como a la playa la marea debías sobrepasarme
- 14 pero tu muerte crecía más rápido que mi amor
- 15 delicada espina de erizo
- 16 sombrilla errante de la medusa
- 17 agonía de terciopelos del deslizamiento del pez
- 18 chillido de la gaviota entre el fragor dula rompiente
- 19 todo se ahonda
- 20 se hunde
- 21 se difunde
- 22 parecías forjado con la tenacidad del arrecife
- 23 farallón olvidado del tiempo
- 24 indeclinable jabalina del albatros
- 25 ¡pero fuiste aleteo de golondrina en el vendaval!
- 26 imaginé disparándose tus huesos
- 27 con la gracia tenaz de las columnas
- 28 con la agresiva terquedad de las madreporas
- 29 ¡pero fuiste apenas resplandeciente estertor
- 30 del róbalo aventado en las arenas!

31 ay pedroesteladealgas
 32 ay pedrosalpicaduradeola
 33 en el rutilante acantilado de la vida

3.2

1 fulminante incandescencia de lo efímero
 2 nosotros
 3 los desatinados
 4 los alimentados con desvaríos y frustraciones
 5 los que nos obstinamos
 6 por justificar el júbilo de estar aquí
 7 codiciamos la vastedad del bosque
 8 y sólo nos pertenece la vacilación de la hoja
 9 pedroselva te quise
 10 te retuve pedropeciolo
 11 pedrofronda te ansié
 12 te perdí pedrohojarasca
 13 como al girasol la semilla debía sobrevivirme
 14 pero tu sangre corría más rápido que mi desvelo
 15 quebradiza aguja de pino
 16 titubeante pupila de la resina
 17 frenesí de mariposas de la lámpara del polen
 18 trino de ruiseñor entre el estruendo de la catarata
 19 todo se ahonda
 20 se hunde
 21 se refunde
 22 parecías erguido con la reciedumbre del olivo
 23 encina olvidada del tiempo
 24 orla inabarcable del vuelo del gavián
 25 ¡pero fuiste colibrí en el embudo del huracán!
 26 concebí perfilándose tu frente
 27 con la dulce pertinacia de las cortezas
 28 con el agria avidez de las raíces
 29 ¡pero fuiste apenas crujido de ala de ángel
 30 de la espiga pisoteada por el casco!
 31 ay pedrohuelladegarza
 32 ay pedrorrasguñodeviento
 33 en el resplandeciente promontorio de la vida

3.3

1 incesante remolino del ahora
 2 nosotros
 3 los obcecados
 4 los urdidores de discordias y silogismos

5 los que nos desesperamos
6 por descifrar los signos de la incertidumbre
7 ambicionamos la imperturbabilidad de la montaña
8 y solo nos pertenece la postración del polvo
9 pedromegalito te quise
10 te tuve pedroguija
11 pedrorroca te ansié
12 te perdí pedroarena
13 como a la colina la luna debías desbordarme
14 pero tu angustia cundía más rápido que mi dolor
15 trizada lámina de lapislázuli
16 deslumbradora llaga del diamante
17 relampagueante éxtasis de la vena aurífera
18 arrullo de paloma entre la vociferación del alud
19 todo se hunde
20 se funde
21 se confunde
22 parecía implantado con la serenidad del nevado
23 filón olvidado del tiempo
24 majestuosa rúbrica del vuelo del gerifalte
25 ¡pero fuiste empeño de mariposa en la tempestad!
26 pretendí recortándose tus hombros
27 con la poderosa simplicidad de las cumbres
28 con la perseverancia de las murallas
29 ¡pero fuiste apenas súbito centelleo
30 del guijarro machacado en el torrente!
31 ay pedrocráterextinguido
32 ay pedrodesmoronamiento-de arena
33 en el desfiladero insondable de la vida

IV

4.1
1 en verdad
2 ¿fue verdad?,
3 ¿eras tú el que pendía de la cadena del higiénico
4 como seco mechón de sauce sobre el río?
5 ser ido
6 ser herido
7 sal diluida
8 suicida
9 ah surco de paloma del pensamiento
10 borrado por el sonido atronador del desdén
11 ah soberbia del astro que manda al diablo su órbita

12 ah pertinaz repudiador de lo establecido
 13 pedrogorralrevés
 14 pedromuertealospájaros
 15 pedrorrompelosvidrios
 16 y el eterno brazo entablillado
 17 pedro fermentación de vísceras de la vida
 18 ¡sólo que ya no estás!
 19 sólo que al cerrarte los párpados
 20 para velar el relámpago congelado en tus ojos
 21 ya no te reconocía
 22 ¿eras tú en verdad?
 23 ¿eso de helada indolencia de témpano?
 24 ¿eso de pavesas que la desesperación insta a soplar?
 25 ¿eso que se desmorona en las tinieblas para
 siempre?

4.2

1 en verdad
 2 ¿fue verdad?
 3 ¿eras tú quien colgaba de la cadena del higiénico
 4 como polea inútil de una construcción abandonada?
 5 ser ido
 6 ser sido
 7 sol de huida
 8 suicida
 9 ah recinto de espejos del pensamiento
 10 empañado por el vaho de amapolas de la pasión
 11 ah fascinación siniestra por el ojo de remolino del vacío
 12 ah sempiterno impugnador de los acatamientos
 13 pedrocalzoncillos al revés
 14 pedrocabezarrasurada
 15 pedroceroengramática
 16 y los faldones de la camisa afuera
 17 pedro ofuscación de enredaderas de la vida
 18 ¡sólo que ya no estás!
 19 sólo que al ponerte las manos sobre el pecho
 20 para devolverte a la inocencia delirante de la materia
 21 ya no te reconocía
 22 ¿eras tú en verdad?
 23 ¿eso de vana crispación de mano de naufrago?
 24 ¿eso de cenizas que el viento no tardará en dispersar?
 25 ¿eso que devoró su reserva de lumbre en una sola fulguración?

4.3

- 1 en verdad
- 2 ¿fue verdad?
- 3 ¿eras tú el suspendido de la cadena del higiénico
- 4 como un péndulo paralizado en la eternidad?
- 5 ser ido
- 6 ser sido
- 7 ser huida
- 8 suicida
- 9 ah palacio de cristal de la inteligencia
- 10 invadido por las emanaciones coléricas del instinto
- 11 ah obstinación de mariposa por el otro lado del espejo
- 12 ah perpetuo opositor a lo constituido
- 13 pedrocálcetinesalrevés
- 14 pedroojoseplomados
- 15 pedrochaquetasestrafalarias
- 16 y los cuadernos extraviados
- 17 pedro exasperación de jaguares de la vida
- 18 ¡sólo que ya no estás!
- 19 sólo que al mirarte por última vez
- 20 antes de entregarte a la humedad y a la disipación
- 21 ya no te reconocía
- 22 ¿eras tú en verdad?
- 23 ¿eso de melancolía de estandartes abatidos?
- 24 ¿eso de inmovilidad que antecede al furor subterráneo?
- 25 ¿eso de luto y gérmenes ya alimento de los tréboles?

V

5.1

- 1 pedro ya no
- 2 tan sólo piedra
- 3 grumo devuelto a las opresivas láminas del esquisto
- 4 al congelado silencio de la cantera
- 5 nunca más la aventura únicamente a la ventura
- 7 al ensañamiento vesánico de las depredaciones
- 8 a lo que sólo deja residuos nunca huellas
- 10 nunca sonido de enramadas y raíces en el pecho
- 11 estela de tizones del tiempo
- 12 pero refulges en mí
- 13 como una espada al fondo dé un arroyo
- 14 pero suspiras en mí
- 15 amas todavía en mí
- 16 golpeas en el corazón

17 como un animal anhelante de otra oportunidad
 18 ¡hijo mío!
 19 somos fervor de espuma de un piélago insondable.

5.2

1 pedro ya no
 2 tan sólo estalactita
 3 mineral devuelto a la rapacidad del polvo
 4 a la vulva del huracán de la metamorfosis
 5 nunca más la aventura
 6 únicamente la desventura
 7 a la vengativa eficacia de la disgregación
 8 a lo que sólo exige espacio
 9 nunca tiempo
 10 nunca aleteo de petreles y golondrinas en las sienes
 11 reguero de brasas de la perseverancia
 12 pero rutilas en mí
 13 como una ola que por fin hace playa en el corazón
 14 pero parpadeas en mí
 15 alientas todavía en mí
 16 animas en la sangre
 17 como una semilla ávida de nuevas germinaciones
 18 ¡hijo mío!
 19 somos el murmullo de un follaje inmarcesible

5.3

1 pedro ya no
 2 tan sólo cuarzo
 3 bloque devuelto al estupor de palomas de la roca
 4 a la desaforada perversidad de los ácidos
 5 nunca más la aventura
 6 únicamente la envoltura
 7 a la tosudez metálica de lo inerte
 8 a lo que sólo impone sombras
 9 nunca formas
 10 nunca arterias de diamantes y de rosas en la frente
 11 pisada de ascuas de la duración
 12 pero fosforecer en mí
 13 como el meteoro cuando irrumpe en la atmósfera
 14 pero sueñas en mí
 15 vives todavía en mí
 16 ardes en la memoria
 17 como las viejas tonadas de la tribu en los labios de los adolescentes

18 ¡hijo mío!
19 somos los ecos de un tañido inextinguible.

(El mundo de las evidencias)

Advertencia

¡No te fíes del ojo!
El mundo no se extiende ante nuestra mirada.
Cuando vamos del ojo
al árbol o a la estrella,
en realidad,
no vemos:
recogemos fragmentos de nuestro ser,
migajas del propio extinguiamiento...

Isla Santiago, Galápagos,
mil 962

Sentimiento del tiempo

Algo que no sabemos
si borbotaba de adentro
o presiona de fuera;
pero que hace ademán
de llegar y marcharse,
como si al arribar
estuviera seguro
de no hallar lo que busca...

Algo que se sustrae
así mismo, sin término,
como el empecinado
que no quiere pisar
su sombra, al mediodía...

¿De plumas de centella?
¿De espuma azul de viento?
¿De qué? ¿De perezosas
vísceras de niebla?
¿De caída de pétalos?...

Nos es tan sólo dado
su fulgor indolente,
nuestro desquiciamiento;
el punto, sólo el punto
en donde cierra el círculo
su ambición de armonía.
Lo demás, sólo es eco
del desvanecimiento...

Cruza un desconocido
por el ojo y el alma.
Este acto tan sencillo agota una porción
de nuestro ser, que nunca
volverá a repetirse...

Muervidate

Puesto que me enardezco,
soy y existo.

Puesto que soy y existo,
a grandes vaharadas me consumo...

Su hábito de cereal acepta el trigo
y el pez su muda condición de lágrima,
más compacta que el agua.
No le desvela al árbol nunca el pájaro
ni la flor se anticipa a su perfume.

Pero dentro de mí algo se esfuma,
si en el espejo brillo y me propago.
Me organizo en visión
y resistencia,
contorno doy a mi extensión huraña;
empero en cada avance menguo
y sueño
con un sonido
más
y más
distante...

Bien sé que todo cuanto se dilata
en porción definida
-nubes, álamos-,
es coágulo de muerte,
materia es inertemente bella,
en la que mi alma
se renuncia a sí misma por sentirse.

Lo que proyecto en alas,
 en ceniza de apagados planetas
 se me opone:
 que lo que llamo espacio,
 ¡ay!, sedimento,
 yerto perfil,
 apenas,
 son del ímpetu
 en que, por definirme, me consumo.

No es lo exterior lo que me oprime
 y fija,
 como al alucinado corazón del astro.
 No soy el pino al que cincela el aire
 ni la roca tallada por las olas.
 Viento extraviado en viento,
 llama en su propia furia consumida,
 soy y seré...
 ¡Ya he sido!...

mil 964

Ser y tiempo

En un desvanecimiento de hojas radiantes,
 baja a estrecharte la mano
 en la jaula de centellas de tu corazón.

Oirás al otro lado de la distancia
 -que eres tú mismo-,
 un flujo sigiloso de panteras,
 un pertinaz roce de aguas

que se deslizan sobre mármoles de luna,
pálidos estandartes que caen al olvido...

Advertirás la premura arterial
con que se abarrotan los sacos de sustancia inerte,
mientras la sangre infecta con sus óxidos alucinados
lo terco y lo evidente,
lo que por un instante parpadea
y concentra fulgor,
igual que el rutilante vértigo del meteoro.

¿Avanzas dilapidando el sonido del exterminio?
¿Convirtiendo el puro delirio de la aceleración
en flechas esparcidas a lo largo de tu trayecto?
¿O retrocedes desde lo venidero,
que precisa del ardor de tu velocidad
para el deshielo
de sus bóvedas resplandecientes?

Allá en el borde sin borde de tu conciencia
el océano instala la palpitación de sus lámparas;
el pájaro, ya ahído de ti,
deja escuchar su canto;
las edades desgarran sus velos al enredarse en tu alma...

¿Marchas desde el ayer con tu cayado de peregrino?
¿Llegas desde el mañana para desencadenar el relámpago?
¿O, simplemente, estás sentado sobre tu corazón,
como sobre una piedra,
sintiendo cómo pasado y futuro supuran en tus llagas?...

El ojo de la muerte

como el espejo

tiene la ilusión del fondo

pero no otro lado

brillo de la obsidiana

fijeza inmemorial

transparencia sin interioridad de lo inerte

nada circula en él

ni el trazado de relámpago del instinto

ni el ardor indeciso de la lágrima

ya para siempre ausente

la vacilación de la luz del pensamiento

nada circula en él

todo resbala afuera

como sobre un bloque de hielo

no se trata de una expiación

ni de poner a prueba la resistencia de la cuerda

sino de la condición flamante del acero

que por serlo

tiene que despertar

la intransigencia asesina del óxido

ay porque desde que la respiración

instauró la estela de navío

su inexpresiva mirada de carnero

nos taladró hasta la médula

nos puso en el alma semillas de girasol

para que únicamente siguiéramos

absortos

la trayectoria de su planeta de apagadas antorchas

en realidad ese ojo no ve

¡pero nos obliga a vernos!

islas de tiempo

imprevisibles salpicaduras de vino en el desierto

mil 970

Giovanni Quessep

(Duración y leyenda)

Para grabar a la entrada del jardín destruido

Todo esto fue la alondra
Y hoy es polvo
Todo ausencia del laurel y la rosa
Pero si descendieras
Hasta el color o el vuelo
Verías crecer la luna
Las nubes que son otra
De las formas del tiempo

Alguien se salva por escuchar al ruiseñor

Digamos que una tarde
El ruiseñor cantó
Sobre esta piedra
Porque al tocarla
El tiempo no nos hiere
No todo es tuyo olvido
Algo nos queda
Entre las ruinas pienso
Que nunca será polvo
Quien vio su vuelo
O escuchó su canto

No tenemos conjuros

Lo canta el adivino
Porque has visto en los sueños
Naves purpúreas
O un jardín remoto
Todo habrá de llegarnos la celeste
Penumbra de un castillo el otro reino
O en la rama florida
De lo real la rosa fabulada
No tenemos conjuros
Quien crea en la leyenda
Puede mirar las nubes
Verá que empieza a detenerse el tiempo

Si se nombra la blancura

Si se nombra la blancura
Deshaciéndose en tu mano
Lo nombrado es ya lejano
Silencio de la escritura
Otoño de su hermosura
La palabra es su partida
Hilo de muerte florida
Que va tejiéndose el fin
Mano que ha sido jardín
Porque se cuenta se olvida

Poema ceremonial del fuego

El fuego entra a tu rostro
Lo dibuja lo lleva
Volando en su camino
Duración y leyenda

La palabra nos sueña

La palabra nos sueña
Todo transcurre (El fuego
Regresa a ser penumbra
Viejas colinas cuento)

Su leyenda deshace
Los días y los pájaros
La muerte es este olvido
Sin cesar inventando

(Canto del extranjero)

Nocturno

Desvelado en las noches
Donde pierdo mi alma
Miro llegar una blancura
De leves sombras nubes hadas

En el jardín de piedra
No han de cerrarse nunca

Mis ojos que ya son
El polvo de otra luna

De tiempos encantados
O músicas venían
Hablando en sueños de la muerte
Entre las flores y las ruinas

Tal vez por el camino
De blancuras amargas
Hablando en sueños de la vida
Vendrá una sombra amada

En su rueca mortal
La luna que no vuelve
Hila el alma y los ojos
De pálidas durmientes

Dichoso quien no ha oído
Tus pasos que regresan
En las noches nevadas
Perdidos por un valle de violetas

Cercanía de la muerte

El hombre solo habita
Una orilla lejana
Mira la tarde gris cayendo
Mira las hojas blancas

Rostro perdido del amor
Apenas canta y mueve

La rueda del azar
Que lo acerca a la muerte

Extranjero de todo
La dicha lo maldice
El hombre solo a solas habla
De un reino que no existe

Nocturno

Enséñame quién eres tú
En las noches de amargo sueño
Si de aquel olvido cantable
Luna mortal o bella historia

Nada sabe mi corazón
De celestes apariciones
Si ha sido siempre un extranjero
En las músicas de tu mano

Mas a las sombras esperaré
A la sombra del almendro blanco
Para que me digas tu nombre
Donde la azul rosa termina

Apiádate que llega el alba
Y a tu silencio me abandonas
Siento que mi hora está cerca
Y he reinado sobre fantasmas

Como país extraño

Si te olvido si tu canción no permanece
Espejo de mis labios fiel a tu nombre en la noche
Si tu cuerpo transcurre ala de la penumbra
Como país extraño donde un rumor
Nos hace más lejanos desconocidos para siempre
Si me ausento de ti esa perdida música de algún azul
Y a cada hora no te nombro
Si cada vez que miro una nube una hoja
Pasar entre las calles por apagados laberintos
Veo tu mano inclinarse sobre el otoño
Si la colina declive apenas en silencio
Donde cantó la noche donde el amor cantaba
Si te olvido si no florece una nostalgia
Y en la memoria cierra sus páginas un cuento
Es que el edén tu nombre amado
Será tal vez la muerte

Madrigal de la muerte

Muy cerca está tu corazón
De encontrar las hojas de otoño
Quizá un tiempo dorado reine
 Por los abismos

Tal vez el olvido mortal
Sea el más puro encantamiento
Y aun la rosa impronunciable
 Llegue volando

Muy cerca tienes la mirada
Del desvelado para siempre

¿Quién podría cerrar los ojos
En ese cielo?

Tal vez el polvo te transforme
En la luna desconocida
Y alguien se pierda y no regresa
Bajo esa luna

(Madrigales de vida y muerte)

Callar es bello

Callar es bello, a veces,
en la desdicha, cuando el alma
reconoce sus flores
en la muerte encantada;

y oír apenas esa música
de los jardines en desvelo,
mientras caen las hojas
que nos llevan, insomnes, a otro tiempo.

Callar es bello, entonces,
oír el polvo amado
que pasa por un cielo innumerable
en la noche mortal o el desencanto.

Nada decir, mirar en sueños
la penumbra del bosque,
como un ala que se abre
desde el azul profundo de sus flores.

Oh tú que reinas en la noche,
rosa del paraíso que no vuelves,
déjame oír tu mágico embeleso
por los caminos de la nieve.

Dime, ¿qué azul me guardará en tu cuerpo
perdido, dime, hay otra forma
de no morir sino es el canto
que se desvela a solas?

Callar es bello en la desdicha
bajo la sombra enajenada,
y esperar a que cierre nuestros ojos
el cielo interminable de las fábulas.

En el jardín profundo

Ya no puedo escucharte
en el jardín profundo,
donde solías empezar un sueño
de naves blancas por el mar oscuro;

hoy pierdo la memoria
de tus labios quemados por la tierra,
y ahora sólo olvido
cubre mis ojos que la muerte esperan.

Ah, si tu voz tornara
por el hilo de leve encantamiento,
si la luna imposible
te dijera las músicas del tiempo.

Nada hay que responda
del ayer de tus pasos,
ni la viola de mi alma por los patios de piedra,
ni la pasión del enlutado canto.

Nocturno y madrigal

De tu canción nocturna,
de su lejano paraíso,
guardo para mi muerte
la flor violada del olvido.

Tal vez sea la música
la rosa que en el polvo
abra sus pétalos oscuros
para que vean otro azul mis ojos.

No sé de dónde viene
la canción que en la niebla
me da lo permanente y fugitivo
del sueño o la leyenda.

Quizá todo me guarde
de ti, rosa de olvido que me llamas,
pero mi alma ya sabe
de la orilla esperada.

Y hacia ella, en la noche,
voy como ciego de tu amor, perdido,
como la hoja que el otoño lleva
en alas de su hechizo.

De tu canción nocturna,
de su lejano cielo,
guardo para mi muerte
la flor violada del ensueño.

Tal vez nunca respondas
a mi dolor, tal vez mi alma
se olvide para siempre y a las puertas
de tu jardín, perdida y recobrada.

Tornas aún del sortilegio

¿Adónde descendiste,
a qué región oscura,
para salvarme de la muerte,
Violeta, por la luna?

Destino de lo blanco
donde principia el cielo,
las músicas hallaste
y el amoroso encantamiento.

En la mortal noche perpetua
o en el alba desamparada,
tornas aún del sortilegio,
fabuladora de mi alma.

Desde el alba nocturna

En la mirada traes
el silencio dorado

de un algo que ya nunca
tendrá mi cielo solitario.

Melodía lejana
(Oh bosques de la música)
perdida en un plegarse
de violetas oscuras.

¿De dónde vienes, dime,
que tu jardín sólo recuerda
las lunas que se han ido
por el valle nocturno? De la ausencia

me traes para siempre
la rosa desdichada
de la canción que amamos,
deshojándose ahora en mis palabras.

¿Dónde estuviste que tu cuerpo
sabe de otra canción y vuelves
cubierta por el polvo
de una pena mortal? ¿De qué cipreses

eres la reina custodiada
en el huerto imposible?
De ti todo lo alejas
como las flores que en la muerte viven.

Yo anduve tras el sueño,
enajenado por mi alma,
buscando, sin hallar, en mis penumbras
las puertas de tu casa.

Ahora sólo tengo
tu secreta ilusión inalcanzable,

oh azul hoja de otoño
y el canto en que nombrarte.

Pero qué lejos, ay,
también de mis palabras,
qué ausente de mis manos
y el sortilegio donde habita el alba.

Vago solo por tu país
lejano de mí mismo y para siempre
llamándome en tu sueño
por los caminos de la muerte.

En la mirada traes
el silencio dorado
de un algo que ya nunca
tendrá mi cielo solitario.

Si me nombraras desde ti,
si me nombraras, ay, si me nombraras,
mi corazón pudiera entonces
ver tu sombra cantada.

Pero me llaman sin cesar
desde el alba nocturna,
y a ti que ya eres polvo
orilla desolada de su luna.

En soledad escrito

Sólo, a veces, de noche
tu blancura que reina

aún en los cipreses
o en el patio mortal de lo que sueñas,

deja en mi corazón
y en soledad escrito
lo que pudo ser nombre
de un tiempo que cantar el paraíso.

Sólo, a veces, presiento
que a los cielos del alma
ya no los teje nadie y son apenas
el polvo de tus fábulas.

El embeleso de la muerte

Si no estuvieras tú
nada sería de mi vida,
por esa rama blanca
de la tarde en penumbra que la hechiza.

Volvería a sentir
el embeleso de la muerte. ¿Dónde
quedó aquella alma o cuerpo
de mi demonio, abismo que conoces?

No dejes que me pierda
nuevamente su canto,
sálvame de la reina de la noche
y de las flores de su almendro blanco.

Madrigal del encantado

En el perdido cielo
tu blanca vestidura
va guiando mis pasos
como la sombra de la música.

Yo soy el encantado
del sueño o el destino,
el que retorna de la muerte
con una rama de ciprés florido.

¿Adónde me conduces
de tu mano o estrella?
Dime, ¿qué bosque es éste?
¿Qué flores de otra primavera?

¿Acaso penumbra
que anuncia un paraíso,
el edén que soñamos
en cada rosa de pasión escrito?

Sólo sé que me llevas
por un cielo de historias nunca oídas
que hablan del encantado
y su amarga desdicha.

¿Pero adónde mis pasos
en la noche y el alba?
Tal vez mi corazón
se reconozca en tu palabra amada.

Y así, por su camino
perdido y encontrado,

torne a soñar, y el sueño sea la vida,
y la muerte una fábula del canto.

No vuelvas a tu reino

No vuelvas a tu reino
que el jardín ya es cristal, ciprés el cielo,
y guarda las cenizas
de la palabra o del encantamiento.

Verías, si tornaras,
su cuerpo ya de piedra
donde se teje la desesperanza,
y en sus ojos el gris de la Quimera.

Vuelve más bien a la doliente isla
donde tu corazón es viento y polvo,
vuelve a tu nave púrpura
que eres dueño y mar, amargo y solo.

Ah de tu alma, nadie te responde
en el otoño, cielo de la ausencia:
La luna que ahora ves ya no es tu alma
y es tu bosque el ayer de otras violetas.

(Preludios)

Quizá todo ha pasado

Quizá todo ha pasado
y ya nada hay que hacer,

quizá toda la nieve ha caído
y la primavera también es ceniza.

Tal vez nunca se oigan
estas palabras, su rumor
que viene desde adentro
con pájaros o nubes y hojas secas.

Pero mis ojos buscan y hallan
lo que no tiene nombre, lo que nace
de una mano celeste, o miran
un cuerpo dorado con asombro, unas flores.

Posiblemente se ha perdido
el gozo de vivir un día más,
pero hay algo que no conocemos
y espera nuestra canción en el alba.

Entonces un secreto,
la verdad es que el amor, su belleza,
quiera posiblemente darnos
para la muerte su más hondo cielo.

Lo que dejó el invierno

El día azul termina
sobre la hoja múltiple; en el patio
quedan aún las huellas
del invierno pasado.

¿Qué dios entre la música
primaveral

decide nuestro destino? ¿Qué aire venturoso
para el amor existe?

Lo que dejó el invierno
ya es hermosura, instante de aquel cielo
donde vuela la alondra que hace al alma.
¿Quién eres tú que duras en el tiempo?

Crisálida de polvo

Estaremos aquí toda la vida,
entre las piedras de la ciudad muerta.
Nadie nos dijo cuándo hemos partido,
que regresar no era posible;
y ahora no lo sabemos,
las flores de la Isla
son espejos oscuros
donde el Encantador
cierra las puertas del cielo,
o hace caer las hojas
en un pozo blanco.

Aventurarse en el pasado

En el huerto, donde los pájaros son el alma,
caen los días, vencidos por el gris, y un canto
que aún recuerda el paraíso, transcurre
como los ojos de nuestras amadas por el atardecer.

Todo pasado es bello y habla una lengua desconocida,
la fuente nos dice historias lejanas,

o la hoja seca entre las páginas de un libro
nos lleva de la mano hasta su árbol de fábulas.

También la muerte se hace bella en un rostro,
y oímos su rumor que nos fascina, su oleaje,
pero ¿no los recubre un polvo antiguo como el cielo,
un polvo mágico del que no se puede escapar?

Entonces, ¿a qué aventurarnos por regiones doradas,
a qué la búsqueda de un paraíso inútil?
¿Qué pasos en el jardín pueden reemplazar a la vida,
la vida que nos llama día a día a su ronda?

Aventurarse en el pasado como buscador de tesoros,
con una canción para despertar a los que fueron:
Oh tú que vigilas el puerto donde están los seres perdidos,
no permitas que nuestra barca se acerque.

Madrigal de Arlene

La luz que te rodea
eres tú misma
nacida de un vergel
donde la muerte no es posible.

Sé que a tu cuerpo sigue
la dorada estación,
y esa danza en el tiempo, inmóvil,
consagra la primavera en mis ojos.

Para hacerte a la música

Necesitas de todo, de los caminos grises,
de las hondas penumbras
o las luces del alba,
de pájaros que cantan aun en el silencio;

necesitas del cielo
y la hoja de otoño,
de unas manos vacías o el amor que no vuelve,
de la blancura de la nieve;

necesitas de todo para el sueño,
para hacerte a la música de los azules más distantes,
para que al fin tu alma
tenga confianza en la muerte.

Jaime Saenz

(Recorrer esta distancia)

I

Estoy separado de mí por la distancia en que yo me encuentro;
el muerto está separado de la muerte por una gran distancia
de espaldas en la morada del deseo,
sin moverme de mi sitio –frente a la puerta cerrada,
con una luz del invierno a mi lado.

En los rincones de mi cuarto, en los alrededores de la silla.
Con la indecisa memoria que se desprende del vacío
-en la superficie del tumbado,
el muerto deberá comunicarse con la muerte.

Contemplando los huesos sobre la tabla, contando las oscuridades con mis dedos a
partir de ti.
Mirando que se estén las cosas, yo deseo.
Y me encuentro recorriendo una gran distancia.

III

Al contacto del secreto que fluye, del tiempo que se detiene, del fuego que se consume,
y del hielo eterno y presente,
todo ojo, toda imagen, arderá en llamas y se quemará.
Toda concavidad en el seno de la tierra, toda oscuridad que descienda, se quedará para
siempre.

(Si eres brujo, riéte. Mas si no lo fueses, y te dicen que el diablo te persigue, no te rías).
 Con los años que discurren y los giros de estos mundos y las luces recibidas
 contemplando las estrellas puedo darme cuenta de las cosas.
 Toda alma se diluye en las aguas torrenciales con el alma universal.

VII

En el extraño sitio en que precisamente la perdición y el encuentro han ocurrido,
 la hermosura de la vida es un hecho que no se puede ni se debe negar.

La hermosura de la vida
 por el milagro de vivir.
 La hermosura de la vida,
 que se queda,
 por el milagro de morir.

Fluye la vida, pasa y vuela, se retuerce en una interioridad inalcanzable.
 En el aura de los seres que transitan que se hace perceptible con un latido,
 en el viento que vibra con el ir y venir de los seres,
 en los decires, en los clamores, en los gritos, en el humo
 -en las calles, con una luz en las paredes, unas veces, y otras veces, con una sombra.
 En ese mirar las cosas, con que suelen mirar los animales;
 en ese mirar del humano, con que el humano suele mirar el mirar del animal que mira
 las cosas.

En la hechura de la tela,
 en el hierro que el hierro es hierro.
 En la mesa,
 en la casa.
 En la orilla del río.
 En la humedad del ambiente.
 En el calor del verano, en el frío del invierno, en la luz de la primavera.

-en un abrir y cerrar de ojos.

Rasgando el horizonte o sepultándose en el abismo,
aparece y desaparece la verdadera vida.

X

En las profundidades del mundo existen espacios muy grandes

-un vacío presidido por el propio vacío,

que es causa y origen del terror primordial, del pensamiento y del eco.

Existen honduras inimaginables, concavidades ante cuya fascinación, ante cuyo
encantamiento,

seguramente uno se quedaría muerto.

Ruidos que seguramente uno desearía escuchar, formas y visiones que seguramente uno
desearía mirar,

cosas que seguramente uno desearía tocar, revelaciones que seguramente uno desearía
conocer,

quién sabe con qué secreto deseo, de llegar a saber quién sabe qué.

En el ánima substancial, de la sincronía y de la duración del mundo,

que se interna en el abismo en que comenzó la creación del mundo, y que se hunde en la
médula del mundo,

se hace perceptible un olor, que podrás reconocer fácilmente, por no haber conocido
otro semejante;

el olor de verdad, el solo olor, el olor del abismo —y tendrás que conocerlo.

Pues tan sólo cuando hayas llegado a conocerlo te será posible comprender cómo así era
cierto que la sabiduría consiste en la falta de aire.

En la oscuridad profunda del mundo ha de darse la sabiduría; en los reinos herméticos del ánimo;

en las vecindades del fuego y en el fuego mismo, en que el mismo fuego junto con el aire es devorado por la oscuridad.

Y es por lo que nadie tiene idea del abismo y por lo que nadie ha conocido el abismo ni ha sentido el olor del abismo,

por lo que no se puede hablar de sabiduría entre los hombres, entre los vivos.

Mientras viva, el hombre no podrá comprender el mundo; el hombre ignora que mientras no deje de vivir no será sabio.

Tiene aprensión por todo cuanto linda con lo sabio; en cuanto no puede comprender, ya desconfía

-no comprende otra cosa que no sea el vivir.

Y yo digo que uno debería procurar estar muerto.

Cueste lo que cueste, antes de morir. Uno tendría que hacer todo lo posible por estar muerto.

Las aguas te lo dicen –el fuego, el aire y la luz, con claro lenguaje.

Estar muerto.

El amor te lo dice, el mundo y las cosas todas, estar muerto.

La oscuridad nada te dice. Es todo mutismo.

Hay que pensar en los espacios cerrados. En las bóvedas que se abren debajo de los mares.

En las cavernas, en las grutas –hay que pensar en las fisuras, en los antros interminables,

en las tinieblas si piensas en ti, en alma y cuerpo, serás el mundo –en su interioridad y en sus formas visibles.

Acostúmbrate a pensar en una sola cosa; todo es oscuro.

Lo verdadero, lo real, lo existente; el ser y la esencia, es uno y oscuro.

Así la oscuridad es la ley del mundo; el fuego alienta la oscuridad y se apaga –es devorado por ésta.

Yo digo: es necesario pensar en el mundo –el interior del mundo me da en qué pensar.
Soy oscuro.

No me interesa pensar en el mundo más allá de él; la luz es perturbadora, al igual que el vivir –tiene carácter transitorio.

Qué tendrá que ver el vivir con la vida; una cosa es el vivir, y la vida es otra cosa.
Vida y muerte son una y misma cosa.

XI

Una distancia recorrida, una ciudad deshabitada. En una ciudad perdida,
una ciudad habitada –nunca hubo tiempo.

El reflejo de la lluvia, una lluvia.

Un saludo, una seña –te saludan y se van.

Una música escuchada, un olvido –un olvido y no sé qué,

un trance de inconsciencia,

un olor,

una mirada

-qué recuerdo no se hunde, qué recuerdo no refluye.

Y eso es todo.

Nada ni nadie se queda; es uno mismo.

Todo se queda con uno, y nada se queda

-la substancia, la tierra. Lo que no se toca, lo que se toca,

lo que no hay,

todo es y se queda.

Lo que ha sido, lo que es, lo que ha de ser, no hay tiempo
-no hay nada –todo es.

No te duelas

-no te duela nada.

Nunca hubo tiempo; nunca ha sido nada; el humano todo lo tiene

-cosa grave es la esperanza.

Decir adiós y volverse adiós,

es lo que cabe.

(Al pasar un cometa)

En la ventana

-A Nelly Villanueva

Sabe Dios lo que yo buscaba, quería encontrar no sé qué,

una tarde,

sentía el antiguo momento del encanto, las cosas olvidadas en el tiempo

-los objetos sin forma dentro de mí,

un rastro de ceniza y un pedazo de lacre,

esos nombres inmortales en la memoria.

El ancla, en los botones dorados, y en los papeles, el polvo en el vacío

-el olor,

en las ropas de niño, unos restos, unas migas de hace años

-y desde muy lejos, al soplo del aire en la ventana,

pensé en ti:

en las nubes, un presagio de lluvia era echarte de menos,

con tus ojos inexplicables,
y la tarde moría.

Era un color, la ansiedad de los presentimientos;
era la sombra: el adiós,
la noche profunda en la ventana.

Después de ti

Tú no sabes el secreto –mientras vivas, no me mires ni te acerques.
Las paredes se derrumban, se sepultan los escombros.
A la hora del pan, los gusanos me devoran. Este cuerpo es ya mío,
bajo tierra
-aunque la alegría me corroe, la disolución es alegría, a la hora del pan que me aniquila.
No te acerques.
Yo soy el pan.

Estas puertas son oscuras, no tienen un porqué, no sirven para nada
-al otro lado no hay nada.
Se mira la muerte, y se transfigura, se adivina y se pierda
-tiene una fecha, la cual se olvida.
Es un después, el cuál se recuerda –después de ti.

Grave relámpago

Un grave resplandor
en las colinas
el aura de un caminante
en las fisuras del cielo
en las grietas en el abismo
el terror la soledad el olvido

con el frío intenso y nocturno
había que ir en pos de la vida
que brilla en aquella estrella
en la desesperanza
había que escuchar
silenciosamente había que mirar
el grave relámpago
una música en el fuego
un hervor en la ciudad
descendiendo poco a poco
sigo mi camino
en lo hondo del infierno
una llamarada me destruye
el soplo del corno me acongoja
y sombríamente palpita
en lo profundo de mi alma
con el adiós de mi alma
es a ti a quien amo
con el amor del olvido
y con el inolvidable olvido
es la luz de la partida
un adiós a quien amo
digo adiós a tus ojos
adiós a tu voz
adiós a tus manos
con un júbilo que me trastorna
adiós eternamente adiós.

La partida

Por tu modo de morir, por ese modo de conocer yo adiviné,
viajabas en la antigüedad.

Tus ojos miraban mi manera de vivir, mi manera de ser,
tú sabías estas cosas.

Un abandono misterioso, un permanente silencio. Unos latidos en la lluvia y tú,
en esta húmeda oscuridad, y también mis huesos, yo siento la pena infinita con que me
van a dejar.

Te lo ruego:
cuando mires no me mires.

Diciembre

-A Álvaro Díez Astete

Una llanura en el cielo pasa volando sobre el camino
-es una suerte mirar esta imagen, sumergida en mi edad,
perdida en el tiempo, bajo la sombra del agua.

Imagen que no tiene tiempo,
eterna y siempre nueva,
ésta es una imagen.
Como los días, como las noches.
Un acontecimiento, sin principio ni fin.

En la altura

Te miré de cerca, era propicia la primavera en al altura.
Era visible el resplandor en tus entrañas, la revelación de mi afecto por ti,
su causa y secreto
-y cayó la noche.

Según estoy persuadido

-A Jaime Taborga V.

Todos viven en uno

-yo, tú, ellos.

Todos vivimos en todos, nadie vive ni muere, y cada cual se está por su lado

-pero nadie sabe lo que pasa.

El mundo es una conjetura, según estoy persuadido.

La forma que te atribuyes tú o la que yo me atribuyo es la que él asume.

Movimiento y forma son una y misma cosa, y no hay tal redondez del mundo,

pero sí una forma que incesantemente se transforma en virtud de los movimientos del tiempo,

los cuales ya se comprimen ya se expanden en las espirales, en las esencias y en las existencias, o en los reinos del caos,

para retornar a la partícula primordial, o para alejarse hacia las regiones de lo increado y lo no creado,

en donde nada pasa por más que pase, y en donde todo pasa por más que no pase;

debiendo de encontrarse precisamente allí la causa última de la forma,

según estoy persuadido.

Mirando como pasa el río

-A Leonardo García Pabón

Llegada la hora hablaré contigo, mirando cómo pasa el río, al lado del río.

Con el perfil de tu frente, con el eco de tu voz, difundiendo mi voz en lo profundo, en las grandes amplitudes en las cuales el ojo de la muerte ha mirado, conocerás la palabra oculta.

Donde el viento permanece. Donde el vivir se acaba y donde el color es uno solo.

Donde el agua no se toca, y donde la tierra no se toca: donde tú sabes estar, en mi estar invisible, en estado milenario.

-de obras, de olores y de formas; de animales, de minerales, de vegetales en el tiempo.

En el tiempo del tiempo. En la raíz del presentimiento. En la semilla, en la angustia,
solamente tú conocerás la palabra oculta.

La soledad del mundo. La soledad del hombre. La razón de ser del hombre y del mundo
-la soledad circular de la esfera. El crecimiento y el decrecimiento;
el cierre de la cosa.

El ingente, el incalculable –el incommensurable sepulcro indiviso y vacío.

José Manuel Arango

(Este lugar de la noche)

II

repetido naufragio de los parques
en el anochecer

la hora en que cerrado
por el roce de un ala
sombria

el corazón desciende a frías moradas

VI

Armonía

perdido
por los ciegos senderos
de la música

tienes el rostro
que tendrás en la muerte

VII

Visita

si en mitad de la noche
nos despierta un olor de incendio

y abrimos la ventana y entre los árboles
hechos de dura sombra está sólo
el aroma de las frutas en sazón

qué más sino la dolorosa alegría
de que nos hayan visitado una vez
los rojos querubines del fuego

VIII

Hölderlin

quizá la locura
es el castigo

para el que viola un recinto secreto
y mira los ojos de un animal
terrible

X

Ciudad**1**

como repiten las manos
del ciego la forma
de una vasija

o recorren un rostro, minuciosamente

así voy, en la noche, por
la ciudad

(mujer
rencorosamente poseída
y vasto territorio del tacto:

conozco
el sabor agrio de tu sexo)

2

rincones insidiosos, pasajes
ocultos, normas
arteras
y en mí
un mapa de la oscuridad

3

y no cruzo el puente de piedra
porque ya no hay piedra; no toco
los muros; pienso
otros muros vanos; descamino
los sitios, ya interiores, del hábito

4

plazas posibles
donde el reloj marca otras horas

las calles que el ciego prefiere
y frecuenta
laberintos en la memoria

XIV

Muchachas que viajan dormidas
en los trenes nocturnos

Una ciudad partida por un río
y el país de tu rostro

Imágenes
fieles a la tierra

XVII

Fábula

para que mi deseo la siga
con la furia de un verano tardío
y la devaste

una muchacha viva pasa

ah tejer una fábula maravillosa
delante de sus ojos abiertos

XX

en el mercado, entre sus jaulas
el vendedor de pájaros
vocea la lengua de los vencedores

pero tras su habla sibilante
y las cópulas sorprendidas
de palabras

se recata la antigua lengua armoniosa
más clara, más
cercana de las tortugas y el fuego

que piensa en él
y le da otro orden al mundo

y cuando en la plaza real por un instante en el mediodía
coge los pájaros en su dedo
y les habla

tal acto encubre otros actos
de más viejo sentido
y a su mágico gesto de encantador
los pájaros mueven los ojos dorados

XXI

Ironía

ante el obstinado embate del pájaro
contra el cielo falso de la vidriera

no cabe
ironía

XXV

Negrura amenazante detrás de los párpados

entre
el cerrar
y el abrir los ojos
la nada

de nuevo
este desolado estupor

XXVIII

la casa que reduce la noche a límites
y la hace llevadera
cuando el rugido de la bestia en el sueño
o las palabras que sin sentido
despierta con todo ese extraño temor
surgen como restos de una oscura lengua
que desvela el origen y la amenaza

el techo que cubría un fuego manso
arderá

y entonces nada habrá seguro
y será necesario de nuevo cavar
hacer

XXXV

como tener algo vivo en las manos

una tórtola: su buche vibrante
y el ojo redondo
un punto de fuego

y luego el aleteo contra el rostro
su urgencia alocada

y el vuelo
bello y curvo sobre los árboles
vencidos: memoria del viento

XLVI

Escritura

la noche, como un animal
dejó su vaho en mi ventana

por entre las agujas del frío
miro los árboles

y en el empañado cristal
con el índice, escribo
esta efímera palabra

(Signos)

I

es sólo la blancura de un torso en la oscuridad
y naciendo de unas manos dormidas
ese mundo de penumbra y silencio, de helados gestos

su rostro: el de la soledad, sin máscaras

es la quieta evidencia de un vientre
que sin entregarse se entrega

umbral de lo visible
el espacio secreto que la mirada
crea en torno a su cuerpo

II

qué poder ciego empuja
los puños
y enfurece los dientes

en esta guerra dulce
que hacemos en la oscuridad
más vieja

qué mano de raíces
tiende su cuerpo
curvado en el amor como un arco

X

como para cruzar un río me desnudo junto a su cuerpo

riesgoso
como un río en la noche

XXIV

Llega pronto, nada
lo anuncia
 es una hoja
que se perfila en la mañana intensa
limpia: su forma de cuchillo

y te miras las uñas
diminutos espejos de la muerte:
en cada una un rostro
de distinta edad y apariencia

XXVI

tendido
sobre la hierba ardida
te deseo

XLII

Texto

1

la ciudad: un desierto dorado
por la luna

las calles
son las líneas de una mano
abierta

en algún lugar alguien lee
un libro extraño como el silencio

ese rostro, la llama inmóvil
que lo multiplica: los ojos
que sostienen en vilo
la plaza desierta

2

una mujer en tanto
con el pelo revuelto
y los rasgos quebrados
borrosos de sueño
habla: grita
palabras olvidadas
y la boca se le llena de sombra

mundos de hielo
crujen

y se derrumban
en el origen de sus terrores

3

por la avenida de las farolas
las copas de los cauchos
retiemblan
con un temblor de plata
bajo el viento, bajo la luz

blanca
el índice en el libro, ahora
cerrado, no señala

4

cerca de la ventana iluminada
un aleteo roza el muro
de piedra

la mujer sueña
sueños tranquilos

y en el silencio, extraño como un libro
también la ciudad es un texto

Juan Ojeda

(arte de navegar)

Crónica de Boecio

He oído las voces, he oído los clamores,
absurdamente sostenidos como en una feria.
He comprendido el propósito y la argucia,
y todas las cosas hacia atrás revolviéndose.
El dolo preside en el consejo de los hombres, y sólo la futilidad.

Oh el tiempo, el tiempo de morir
y sobre la tierra una ausencia de dioses.

Hurta voces

para el día que no amarás, y cuando lo puro te anuncia
no hallas en tu paso sino un camino mondo.

Sobre el reseco musco de ruinas se arrastra el día,
quebradizo como imposible vuelo de crisálida.

Dioses.

Y sumergir gastados brazos en la irrealidad del camino,
chapotear entre alas rotas, gajos de luz dura,
mano de criptas que se elevan y la garra humedecida de sombras.

“En un puñado de polvo juzgarás el reino, y caminaremos
sin pregunta posible que aplaque nuestro desconcierto.”

Oh, este es un tiempo de prodigios. Escarbamos
las anchas tierras con manos seguras,
y nada hay allí que nos consuele. Duras astillas

de algún viejo cráneo, sucio por los cuervos,
 este horrible viento que baja de las colinas próximas
 arrastrando el hedor de los muertos, y no hay consolación.
 Todo se oscurece presagiando la muerte del día, y ya no habrá
 más días sobre la tierra árida, o no habremos nosotros.

¿Cómo los dioses custodian lo eterno? ¿Quiénes
 oprimen con gravedad el sentido del mundo?

Dioses. Dioses.

Los he visto danzar con movimientos horribles:
 el viento removía el seco polvo de la Tierra Colorada,
 y yo huía enloquecido, soportando las revelaciones.

Arrastrarse hasta esos maderos hundidos,
 el agua del mar dejando una fetidez maldita,
 y hundirse entre el agua y la arena.

“Soporta, soporta este Reino”.

Oh, es el exilio.

¿Pero dónde contemplaré un Origen
 que ordene este universo absurdo?
 La vida descende en medio de las cosas,
 vacía y sorda, y un ojo atento
 rueda a contemplar el osario del mundo
 y se anuda como un viejo vicio a cada objeto improbable.
 Pero ya sabemos que todo lo real es precario,
 y en qué sentido.

Así, oh alma mía, abstente de indagar o abandonar el camino.

¿De quién es esa torpe mano que bate, angustiada, las sombras?

Oh, escucho todavía el vano estrépito de las voces que huyen.

Así, pues, qué sabias palabras no podrán importunarnos, qué gestos
que no posean avara suficiencia en medio del Caos,

y cómo viviremos estos días sin desesperarnos, y cómo hablar
y en qué sentido.

Oh alma mía, nada queda ya sobre la tierra
que hayas odiado con cierta humillación, la dorada máscara
que repite el esplendor de aburridos gestos
aprendidos, sin duda, para consolarnos
y no hay consolación.

Oh, es el exilio.

Y no obstante,
sobre nobles manuscritos convertí mis ojos al sabio ejercicio,
y allí todo era tan desolador como la misma realidad.
¿Acaso alimenta al espíritu el errante curso de los astros?
Oh, toda verdad hedía como un tiesto de ramas muertas.

Así, hemos elegido, tal vez, un lenguaje que los dioses,
ahitos ya de días, abominan con innoble desencanto.
Tierra de los dioses que el hombre habita,
y bajo el murmullo del tiempo una muerte segura.
Pero los dioses se cuidan de ser demasiado terrestres,
Y esa es nuestra futilidad.

“Entre la realidad y la irrealdad
conocerás el Reino”.

Y sabemos ciertamente
Que el tiempo es menos real que los sueños, y chapoteamos
con nuestras pobres voces en un tiempo perdido.

Ahora los hombres sólo hablan una lengua falsa, ¿Los escuchas?
Nada hay allí que pueda servirte, todo es como una burla
o una insidiosa pesadilla.

Ya hemos levantado sobre los días horribos un tiempo más puro,
y no escuchamos sino las obcecadas voces de los desgarrados.

Swedenborg

Time held me green and dying

DYLAN THOMAS

¿Qué sentido, qué camino, qué inconstantes brillos
destellan en el vano ejercicio de los tratos humanos?
(Oprimirás con esos ojos labrados en la oscuridad –allí
no hay interior ni exterior: sólo
muerte y origen-
el horrendo manantial donde toda pureza se consagra.
Verás aún lo imprevisible en las úlceras de la hogaza.)

¿Qué conoceremos más tarde, qué conoceremos,
cuando de estos refugios se abra el miedo? ¿Qué renunciás,
horadadas las mermas de infortunio, qué renunciás?
¡Qué hondo lo erróneo o las prisiones de la luz!

Cesa un murmullo de aguas, y negra es la incierta tierra,
y has debido ocultar el rencor de tanto sueño hurgado,
habitar, ajeno, una sabiduría que es cepo y fracaso.

Salir, huir, untar el mundo con el mundo mismo.
Y ya no podremos
abandonar de la mente lo mirado. ¡Oh! Huir, salir durar
en las vertiginosas moradas del acto.

¿No descendemos, consumándonos, entre improbables aguas?

Hay, en verdad, un terror que arrebataría lo humano:
aridez del temor de haberlo contemplado todo,
de haber y no haber rasgado el tiempo (cuando había
tiempo) y éramos
conforme al don de estar muriendo siempre,
formas que abrevaban su luz en una luz más íntima

Nada poseemos fuera de lo erróneo. Mira:
quebradizos presagios,
tan innobles y torpes como la dolorosa herrumbre
que el invierno oculta entre las piedras pardas.
Nos refugiamos en lo incomunicable,
y mientras rueda el día inerte
intentamos comprendernos, confundiendo el espíritu
con el olor muerto de unas sobras resacas.

No podemos regresar sin detenernos.

Y no hay seguridad sino esta obcecada pesadilla
que enterrará en el mundo nuestra fugacidad vacía.
Y todo allí será crujiente abismo,
sentirás estremecerse aullantes esferas rígidas:
Impenetrable río
tiempo inmóvil
pavoroso rostro de lo hueco.

Lava, lava las pústulas del espíritu.

No abandones el trato de lo pétreo, pero lava,
lava estas sombras mientras se acerca la gran noche.
Recoge estos sentidos demasiado poderosos, trízalos.
Detesta los imperdonables cuerpos celestes,
y el curso de las estaciones te sea aborrecible.

Oh, sí, ese mudo rumor, aborto y quieto
labrado
por incesantes, pavorosos pensamientos
Inerte fuego
abraza las heces de tu vida enferma

Se escucha
el parloteo abúlico en unas rocas frenéticas.
Es el mar, dios apacible y rencoroso,
Pétreo refugio
donde resonarás para siempre como un agua rota.

Y bajamos por la seca avenida hacia la noche cerrada
y luego caminamos a ciegas, sin movernos, y fue allí

cuando estalló el sordo lamento

Eran como murmullos
rebotando entre las negras bóvedas

¿Qué mirabas?

En medio de la noche nada se ve y nada se siente,
Sólo puedes hurtar al sueño una grosera ceniza.
La vida es muerte rodeada por la experiencia inútil
que yace sin fondo en la memoria.

Hemos sido elegidos para perecer,
y no obstante cavar en los rígidos dominios del tiempo,
y hallar la misma muerte royéndonos el rostro:
cada hombre es un extraño para el otro.

Sólo la lívida noche que todo lo desordena, arrastra
hedores de voces tullidas, o rasga el espíritu
que aflora como aire detenido sobre la tierra muerta.

Caput Mortuum

Y no hallé cosa en que poner los ojos

Que no fuese recuerdo de la muerte

FRANCISCO DE QUEVEDO

El fatigado de las nudosas meditaciones, en el brillo

De la desesperanza

(detenido aire muerto o mundo)

yace

Desgarrado por el ruido quieto del exilio

Y frecuenta una sabiduría maloliente como la muerte.

En qué secreto rencor sus ojos abrevarán, no lo sabemos

Ni deseamos preguntarle.

Hay un seco terror en sus cuencos

Y una tensión inmóvil, como si el mundo pudiera disgregarse

Y el solo deseo de contenerlo arrastrara su ruina.

Sí, ahora entendemos su pureza y su ardor cadavérico.

Es un hombre hastiado de soportar el universo,

Y solloza nombrando los astros y el caso roto de la vida.

Ahora que la muerte frota sobre el aire su cadena,

Combado de soledad y nuestro polvo hurga sus ojos.

Así el mundo interior a los objetos, y este muro

Que maduraba en recogidos signos, es inerte trono.

Oh, caminar al fin le fuera dado en símbolo y ardiera

En una sola costumbre difusa

(ni cuerpo ni mundo)

Estos ojos inciertos abren pétrea lámina horrenda.

Cántico para Leopardi

Ninguno aspira más que a noche y fuego

MARTÍN ADÁN

Oh, Noche, nutres esa alma en un sabio hastío.
El borde iluminado resuena: es otro abismo
Quien aquí ordenó sus contemplaciones. Sueño de oro

Que aguas límpidas fatigan, una costumbre fausta
Y en la seca fontana, la ebria luz ofende.
Y no cesar la exploración en la oscura colina

Donde el aire sin rostro deposita sus nervios
Y la estéril música, aunque clamara, nadie oiría.
Es esa muerta yerba brillando en el espejo.

La ternura lo estrechó, prudente, hasta desvanecerlo
En el antro famoso, negro ardor de la vida.
Sagrada es su separación, oh humano, ajeno

En su muerte, de este yermo río, mana en ardentía.
Sirte sin nadie que unos ojos difuminan, alcores
Visitados por naufragios de despojos del tedio,

La tierra calumnió en su impureza ese friso desnudo
Como polvo de flamas, rosada tarde y experiencia.
En la fuente raída duras venas aromaron

Piras sordas, y en el rosedal la inmóvil corza
Rasgas las perezosas fiestas de la gorgona,
El festín detenido como en un óleo de Grünewald

Una sombra de flores resecas lamió múrices vanos.

¿Qué oro rehuyó sus ribas al cisne de plata?
En sus ojos el universo acostumbró lo eterno

Y fimbrias de la infancia el hábito perfecto.
Ah, domos de pesadumbre y brillo,
Hubieras ilustrado el agua inquieta en tus sentidos.

Los minerales más pulcros que el sueño
Ya hienden tu boca sarmentosa con oculto ingenio,
Y la asustadiza corza silba en tu cabeza.

Una generosa alegría en su sistro coronada
Rueda, oh Noche de la Memoria, en el diamante del miedo
Y el idioma que produce tu prodigio

Es el ojo árido que mira su destino.

Así:

El poeta celebra el exilio de la vida humana,

Y el fuego puro habita del morir.

Hermes Tismegisto

A Danilo Sánchez Lihón

Como sí

La Desesperación

aún

En medio de olas de oro

por su incomparable luz de heliotropo

por su inconquistable sombra

acude

A las orillas del sueño

a los amores funestos

Jarcias envejecidas sobre el espíritu

Las barcas ausentes

Como navegar en el

Universo Destruído

estrellas unánimes

galaxias

constelaciones inútiles

Barcas

De pronto una música de laureles

acude el día el solsticio

rotas las velas o la espuma

noches intensas

apretujados sueños

El vagar de caminos

se hace tremar trópicos

las manos olvidadas

el espectro de la Nada

el rostro de Oro

Cumplen así las ribas del nocturno embalaje

el Rostro

las singladuras del aire

los momentos indecibles al borde del cadalso

la lluvia inicia el día

los campos se inclinan

abrevaderos del sol

Las llaves de pronto arruinadas por una sombra humillante

rastrojos

Pronto el tiempo acude a sus frondas intactas

es la renuncia al sueño

la ola que retiene el cuerpo

Portadores de escombros hermosos

Lumbres llaman a las puertas con inscripciones gnómicas
 Durante láminas ajenas la noche arrastra sus harapos

la Noche
 indecente de joyas

la Noche
 crispada sobre olivos de niebla
 la Noche

Aviva su luz entre los muertos

resuena el río interior
 las máscaras se detienen en el límite
 lóbregas faunas
 un día encuentran sus pasos rotundos
 nadie camina

Dioscuros

Mientras observas la vida disgregarse en su música hueca,
 Fatigado por imperiosos sueños que nada anuncian
 ¿Regresas a tus días no vividos? Tal vez hurgabas las riberas
 Donde debiste yacer tan insensiblemente, consumido
 Por una sed de rostros que nunca aparecieron.

He considerado el ardor de este áspero viaje, el viento
 Recoge mis últimos pensamientos con sus manos deshechas,
 Y quizá nunca llegues a comprender del todo
 Por qué este camino, por qué lo que vive
 Y alguna tarde maduró, consumándose, en la pureza
 Se desgarró ahora en unos ojos sin peso, vencidos
 Los secretos más tiernos y las demoradas ofrendas.

Arroja tus deseos fuera del mundo, en lo hondo
Que toda furia precipita, sobre lo intacto
Donde la luz es tan fresca que nos hace contener
Las ganas de mirar el muro huraño.

En estas orillas reseca hallaremos el sentido
Que remueve la blanca música inaudible.

¿Es éste el mundo tan celebrado por unos huéspedes,
En verdad, demasiado hermosos?

Pero el que ha caminado
Hasta las primeras colinas, entre los rostros ocultos
Donde el viento malhumorado chirría en las ribas
Y las aves levantan el vuelo en sus alas de piedra,
Ése ya no puede sino temer la misma vida.

¿Podrías, entonces, soportar esta prisión sin angustiarte,
Y mirar las estatuas de los parques sin llorar?

Esperaremos, oh navegante, si así está escrito
El día sagrado del despertar
Y podamos al fin unir el sueño al sueño, y los caminos
Labrados en una gozosa luz, de este cepo despojados.

No obstante, contemplas esas voces quebradas
En el hedor de este mundo muerto.

El tiempo arde
Impuro desde sombras desmembrándose en su propio durar.

Portrait of a Blind Poet*A William S. Burroughs*

En el lucro de la umbría –venático río de oro:
 Nave sin ojos, oh Noche, diamante signado al origen-
 Ebrios de labios de pórvido en una estatua inútil,
 Crecer fardos de liquen plateado: bruma insigne.

Y del reposo que, tremante, calcina al Abismo
 -Inerte fuego, los designios- canta el polvo hirsuto.
 Descanso terrenal, huesos hurgados por el Tiempo;
 Párpados sin retorno, ardidados, numerosa joya de mundo.

¿Qué alegría horada insensiblemente ojos desnudos?
 ¿Qué brillo eleve, ahora cóncavo, el festín horrendo?
 Sólo hastío de mármol fatiga, coronado, vano Ritual

Donde patio sonoro –mediodía negro- ofende el júbilo,
 Tras fronda de neblí. Ojos de oro de un pliego azul:
 Sacra ceniza, árido en ebrio abismo, el mago pútrido.

Antífona para John Cage

*Venu au monde san naitre, san vivre y
 demeurant, n'esperant pas mourir, epicentro
 des joies, des peines, du calme.*

SAMUEL BECKETT

El que oprime el tiempo –ebrias ruinas blancas-
 Lustra fronda de ojos que yacen yermos,
 Y a cúspide horada el pavor que lo consagra.

¿Oyes cimbrar la muerte en los días huecos?
Este friso labramos –huraño oro inmóvil,
Negro fuego vacío para el dedo quebrado-
Que brilla en las moradas reseca y los siglos.
El mundo es cóncavo sueño petrificado.
Viñas de la noche ósea en su cetro muerto,
Áridas sirtes húmidas y polvo lacerado,
A unas nieblas de mármol descendemos:
Hedor de lo real el cautiverio que habitamos.
Y el aire se pudre entre piedras graznadas,
Cima del rostro de oro, oh exilio hurgado.
Y de los arbustos nacen serpientes y medallas
Donde el tiempo frota su música de humano.

Kerygma

*All dead,
All flesh they sung
Is rotten
Sing of it no longer*

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Arrojados en un mundo que se pudre minuciosamente
Si vuelves el rostro, no hay rumores ni crujidos
¿Escuchas? Se arrastran, hoscas, hasta una luz
Que nadie ha visto. En estas hondas celdas
Cansados manoteos en la niebla, gestos de sombras cariadas
Insidioso el tiempo hurta escindido: quizás
Un intrascendente cambio de decorado. Sorda dialéctica
Mientras la tierra hiede como una idea atascada
Ni antes ni después, sólo ahogos o inertes muecas
Yo, que labré los plateados pórticos y el ónix,

Recordando el sentido de las leyes naturales
Vi las aves carnívoras abandonar sus lechos de piedra.
Eran tres círculos en el espacio
Así hemos soportado estos escombros, augurios
Del tiempo de la destrucción, pobre razón errónea
Por caminos que nadie se atreve a mirar, secretos
De rostros comidos por el pavor, derruidos
En la esférica soledad enclaustrados en nosotros.
Se abre el interior de tesoros quebrados
Que un ave pequeña desordena implacable. Indagamos
La inexistencia del Camino. Y nos detuvimos
En medio de rocas lustrosas. Ojo desértico.
Consideré esferas rosáceas en la mente
Haber entrevisto la pesadilla. Ciudades que se desmoronan
NO HAY SALIDA. Y cerúleas luces de la razón roída
Desocultas el sentido, condenarte a huir
Dedos trizados, humanas ruinas, ente de mente
Tiempo tedio deforme que aún soportamos
Desde dentro estás afuera y guarnecido de muerte
Caminas desecándote, sólo el cuerpo tiene sueño.
Secreto es, aterrados, descender sin nosotros
Aquí abajo es incómodo. Respirar es irreparable
Las palabras desecan el alma, arde niebla pétrea
¿Escuchas? ¿Quién es el irreal que siempre te acompaña?
Aquí no hay tiempo, baba sólida de la Realidad
Sólo cenestesia del cuerpo dentro del cuerpo.
Las palabras abren el vértigo. Henos, pues,
Recogiendo niebla blanquísima en céreas cavas
Desmembrados gemidos de un tiempo llagado
Remover de párpados rotos en un espejo trizado
Soportar cuerpos ríspidos, carne podre brillando
En cristalinas urnas – irreales - malvas cribas
Del mediodía celebrada herrumbre. Rostros

Misterios comidos por la locura, negra luz incierta
Depositando en tus ojos un ardor hueco, escamas
De espacio abren su funda de vivir de niebla.
Reino inútil. Tiempo sordo y cascos de este cielo
Desportillado. Sorbes polvo de sueño febles¹
Cesación del sentido en un mundo muerto
Vivir sueños bajo una fiebre quebrada
La conciencia se pudre, baba de la Realidad.
Aquí lo oscuro, deslumbrante luz seca
Sin salida improbable ascender. Retornar
Donde nunca hemos estado. Ni espacio ni tiempo
Sólo aleteo de polvo tristísimo. Negra caverna de luz
El mediodía sus labrados de oro desierto
Caminar a ciegas –inmóviles- casas sin puertas
Ovas del ruido del pánico, hieden objetos
NO HAY SALIDA. Ni ascenso ni descenso. Compacto
Humo que chilla, ardidas rocas de sueño
Disgregación estéril del tiempo, ruinas de vida
Espíritu ulcerado como frotada raíz de sebo
Vertiginoso el mundo en nuestros ojos muertos.

Así, para el que despierta, todo es niebla quieta
Que el viento arrastra entre los duros cepos.

Laquesis

Para trizar la Realidad, borde untado de atroz reposo,
La miseria de estar vivos y esperando.

¹ Así consta en el original.

Porque esta cadena sólo atisba polvo al fin del acto,
 Y el rostro acude como mundo que atenaza
 Y hay una fatiga de haber colmado los ojos
 Para irnos hondos, gozosas aguas ardiendo en dócil fábula.

Tiempo que hubimos, rodeados de muerte y aire numeroso,
 Ahora clámide quebrada en el muro o brillo áspero.

¿Y si el camino es sólo máscara del mundo innombrado?

Hemos urdido el reino con materias tan deseosas
 Que debió sentirse la música, abismada, como un arco del dios
 En el país salvaje que custodia. Aguas y oro desgarrado.

Sin embargo, el brillo contenido de la luz deforme, estremeció
 Pendiendo en un olor de sombras. Nos acercamos
 Y la música cesó bajo los setos, y era un hastiado ardor.

¿Y si lo real es sólo máscara? ¡Oh mundo humano!

Orfeo en el Hades

Ohne angst Leben.

T. W. ADORNO

Muerto el fresco muro de la sirte humana,
 La altitud del aire en su penoso abismo
 Convertida la tierra en la hierba y los árboles en ríos,
 Para acunar orillas de cebadas aguas
 Como tiempos de atisbar los bordes,
 Que tenemos fortuna en ojos tras las llamas
 Y el fuego mismo morderá la boca insomne
 Hasta lamer la música hermosa de sus llagas.

Campos de transida hondura, mares de campos
En los cerros y las vanas alquerías, sordos collados
Por donde asimos el uso de la tierra y su rígido llanto.
Fuego de plata entre las astas
Y puentes de nieve de oro.

Urdidos los días en las rosas juntas,
La inclinada costumbre degustándonos
De pasear hacia adentro, de irnos arañando el fondo
Que triza y nos resuella en hierbas tensas,
Que atina sus copas de untadas ramas
Y entendemos el mundo y tras árida bruma
Hurgamos nuestros ojos
Ardiendo hojas de plata
Entre ríos de ciudades y huroneando el alma.

Este día nos recoge desde una calle huraña
Y sobre el fuego ungido ya de polvo
Funde sus pergaminos de carne, hondas bocas de piedra
Que asisten sueños de mudas cantidades,
Frisos de flama dulces y verdes
Desmoronando el río en sequedad y origen.

Y estas cañas de oro
Que entumecen sus barras de luz entre los árboles,
Tendrán lluvia y prosa insigne
Bajo pórticos de calles,
En el reino de niebla del ojo
Donde acude, golpeando sus astas, la orilla de la sangre.

Osario marítimo*Who drowns an ocean**wakes in a desert*

MORTON MARCUS

Henos huyendo así remuevo los blancos días
Naves muertas en el aire oculto
Y entre las aguas que hurgué sobre la tierra
Abrirán mis ojos su sequedad cobijaré las piedras
Que amontonan la vida en un osario oscuro.
Osario de días, tropel de plata tenebrosa de mis dudas
Donde acuden los pasos agrietados y huecos,
Tiempo cebado en tardes inmóviles lujosa usura.
Tornasol del aire en piedra ríos morados
Hasta mostrar el agua que nos abandona, rústicas
Monedas de un solo agraz. Y mis usos destierran:
Veo pasar el grueso río de pobreza.
Se amontona la sangre y las cormas caminaban
Por aberturas de vicio y grajos de garfas secas.
Perfectos mares del humo jarcias con muros
Y crestas de abismo. Toda la vestimenta del origen.
Pero teniendo la cúspide que merodeaba cerros en bajíos
Con serenidad festones y grieta
Montes de fuego y piedra romos acápites
Que atiza la muralla, ufanos
Los mares, sed por viñas, bordes al pie del llano
Que acopia fermentados ríos piedras sin fin
Acosado por el día, sangre detenida en pálpito y ceguera
Donde el tiempo se cobija de la edad y su rumor crepita.

Elogio de la destrucción

*Aber stille blutet in dunkler Höhle stummere Menschheit,
fügt aus harten Metallen das arlösende Haup.*

GEORG TRAKL

Tiempo agrietado y confuso, tiempo de muertes
y áridos abismos humanos.

“Oh, ya hemos conocido
el tiempo, ya hemos ordenado el pasado y el futuro
en el horrible escombros de un presente irredimible,
y todo es como nacer desde la tierra muerta,
tiempo muerto entre muertas raíces.”

“Es ésta la región verdadera, o te has confundido?
¿Qué ruidos son esos? ¿Quién grita?”
Sólo las raídas jarcias del viento, que arrastra el hedor
del mar enfermo. Ya ni los cuervos graznan
sobre los musgosos cuerpos flotando a la deriva.
Tratamos de soñar, soñar, nutriendo
el cariado prestigio de un Saber oscuro.
Una premonitoria gravedad gobernó nuestros sentidos
mientras caminábamos sobre brumosas ruinas, y era
el murmullo o el estrépito de un universo detenido.

Oh, tú, diestro ya en el arte de la navegación
y temeroso de más duros escollos; ¿escuchas las lamentaciones?
¿Qué detestables tierras sepultas en los sueños?

Cómo huir de una revelación, dime, y haber hurgado
y mientras despertaba: lo real ordenándose en un calor pútrido.

Objetos, objetos del tiempo y ya no puedes contenerte,
torpes aguas del espíritu en una duración que temes. Vivías

o soñabas soportando un tiempo absurdo. ¿Vivías o soñabas?
Objetos húndense y es inerte todo humano obrar.

Oh el Caos,

la desordenada ciencia del que habita tenazmente,
y sus horribles ojos horadados por una visión muerta. Y días,
días que no transcurren y aúllas desde un pozo. Pústulas,
pétrea sombra, huesos roídos por diligentes ratas.

Y los que no vivieron ni soñaron,
¿conocerán el tiempo Otro? Tal vez una inocencia oscura
accedería, como dolorosa llaga, en la raíz de lo vivido,
el tiempo deviniendo bajo inmóvil materia.
Pero nuestra pureza ya la hemos perdido,
o mora en un dominio de pavorosos gestos,
Reino de lo Sórdido donde un breve aullido nos retiene,
y es difícil la ascensión, y dioses huyen
Amontonando párpados de piedra.

Destruye el mundo,

destruye los sentidos y su horroroso reino, destruye
el tiempo, ¡oh, destruye! Destruye el espíritu entre
putrefacciones y Caos,
y espera entre el sueño y la muerte
el nacimiento de la Realidad.

“¿Ves algo allí abajo?”

“Sólo muecas de monos
áspicamente aturdidos en una danza siniestra”.

Así, pues, destruye el tiempo de un Reino ya vencido
al propósito de usura e indigencia. Destruye, te digo,
y que el torpe ayuntamiento de las disquisiciones
no ocupe la memoria en un gesto conmovido.

¿Quiénes laboran la deleznable propiedad humana?

Destruye, destruye que es tiempo de abandonar
lo tenaz de unas pobres virtudes, la astucia
de lo oculto, que sin cesar trunca lo vivido,
trastos de una extinguida Realidad.

Porque ahora habitamos un mundo derrelicto,
el uso del tiempo entre insidiosas costumbres,
la opacidad del acto en la aciaga Historia.
Destruye, destruye y no preocupes lo innominado,
la pura duración del instante en un reino irreal, mientras
heredas un lenguaje erróneo.

¿Es fiel la memoria para un tiempo tan real y confuso?
¡Lamentaste el execrable cuidado en un Origen falso?

¡Antes de tí, indigencia, y después de tí, indigencia!

(Nutre la destrucción a quienes entendieron el mundo,
y es necesario consumirse en una ciencia óptima,
para mostrar la aborrecible imagen de un cosmos putrefactado).

“Oh, no perturbes mi quietud con olores de despojos,
en esta ribera sólo existe la esterilidad.
Ascenderemos a los cerros morados,
Y no nos ahoguemos en la transparencia”.

Iluminación del desorden en un más alto vestigio,
herrumbradas llaves que conducen a aposentos derruidos.
¿Es ésta la pútrida heredad roída en una mente incierta?
Y habremos de considerar
la insuficiencia del espíritu, y haya otra Realidad
no este tiempo mendaz, costra de otros tiempos pétreos
donde Nacimiento y Muerte, Putrefacción y Crecimiento,

son columnas quebradas
que un ojo perverso contempla torpemente.

Nov. De 1969

Elogio de la infancia

A Julio Nelson

Porque será la tierra en sus dones primeros:
herbajes fecundos, el ruido del tordo en los riscos,
y agua sonando, sonando. Vivimos
esperando un objeto de presagios, la razón
de una edad nueva, el tiempo de las vides tiernas,
no tierra árida, no oscuros promontorios.

¿Quiénes murmuran allí, en esos huesos blancos?

Hendimos las raíces en un desierto de osamentas,
mansiones recamadas de ámbar, pedrería
en las escalinatas, dorado acanto
sobre los capiteles. Oh ciudades, estas son las ruinas.

Construiremos, niño, la nave fuerte
y desde allí, descendiendo a las breñas:
las ramas plateadas sobre la fuente,
el musgo en luminosa profusión, la escarcha
brillando en cada hoja violeta, el polen rosado. Pero mira:
comerciantes obesos, cabritilla y vestimenta olorosa a espliego,
la charla a mediodía bajo los pórticos tallados,
devaneo y miseria. Nosotros esperamos otra tierra.

¿Qué presente o pasado nos conduce
a nutrir el tiempo futuro? La delectación en la carne,
el café a medianoche después de una agotadora lectura.
¡Conocimiento! ¡Conocimientos! La sonrisa aparente.
Noche (como si el tiempo fuera la noche), adónde caminamos?
“Por aquí permanecemos durante el verano, de día
comemos langostas y en la tarde hacemos el amor.
Éstas son las ruinas, hijo mío; no andes con prevaricadores,
recibe consejo y prudencia que serán caminos en la noche.
Mira estas manos, bésalas
y participa en el reino de la muerte, hijo mío.
No bebas agua impura; nuestros antepasados
bebían en vajilla de plata, nosotros erramos
con el candelabro quebrado, las manos quebradas,
la impostura útil. ¿Ves estos vestidos? La orla
está gastada, el resplandor de otros tiempos
gastado y nuestros cráneos vacíos”.

¡Oh infancia de futuros siglos, ya se escucha
la humana muchedumbre, se insinúan
los tiempos de un orden nuevo!

Porque la tierra, niño, te cobijará
en sus dones eternos, porque ya se avecina
la edad de una historia fecunda: mira, mira estas ruinas.
Luego caminaremos hacia los montes fértiles.